UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00255673 6

927 L

SOPHONISBE

DANS LA TRAGÉDIE CLASSIQUE

ITALIENNE ET FRANÇAISE

Grenoble, imprimerie Allier Frères
Cours de Saint-André, 26

SOPHONISBE

DANS LA TRAGÉDIE CLASSIQUE ITALIENNE ET FRANÇAISE

PAR

Carlo
CHARLES RICCI

Docteur de l'Université de Grenoble

Professeur au Gymnase royal de Viterbo

TORINO
G.-B. PARAVIA e C.
—
1904

PN
57
S7R5

631426
23.3.56

A MONSIEUR HENRI HAUVETTE

Témoignage de profonde reconnaissance
et de vive affection

C. R.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 1

Les aventures de Masinissa et de Sophonisbe et la tragédie classique moderne ; Sophonisbe dans la tragédie italienne, 1. — Sophonisbe dans la tragédie française ; Sophonisbe dans l'opéra italien ; trois pièces anglaises et une allemande sur Sophonisbe, 2. — Sophonisbe est par excellence une héroïne de tragédie classique, 3. — Sophonisbe et le drame romantique ; nous nous bornerons à l'étude des *Sophonisbe* classiques françaises et italiennes, 4. — Faiblesse générale de toutes les *Sophonisbe ;* but et plan de notre ouvrage, 5. — L'évolution du sujet ; cadre et écueils de notre travail, 6. — Au lecteur, 7.

CHAPITRE I. — LES SOURCES HISTORIQUES 9

Sophonisbe et ses historiens : Polybe, Diodore de Sicile, Plutarque, Tite-Live, Appien, Dion Cassius, 9. — Sophonisbe dans Tite-Live : l'épisode, sa place, ses antécédents, 10-11. — Le drame, 11-13. — Drame patriotique et drame d'amour, 13. — Scipion, son rôle, 14. — Rôle patriotique de Masinissa ; Sophonisbe incarne le patriotisme africain, 15. — Rôle patriotique de Syphax ; Sophonisbe est essentiellement une politicienne, 15-17. — Syphax et Masinissa dans le drame d'amour, 18. — Impressions, 19. — Le caractère de Sophonisbe ne suffit pas à remplir une pièce, 20. — Le récit d'Appien fournit au caractère de Sophonisbe l'élément sentimental : analyse du récit d'Appien, 20-23. — Considérations sur ce récit, 23-24. — Modifications qu'il allait imposer au récit de Tite-Live ; conclusion, 24-25.

Pages

CHAPITRE II. — PETRARCA..... 26

L'épopée latine de Pétrarca, *Africa :* inspiration, contenu, 26. — Le cinquième chant consacré à Masinissa et à Sophonisbe : sa profonde originalité ; but et plan de notre étude, Sophonisbe dans le *Trionfo d'Amore,* 27-28. — Analyse du cinquième chant de l'*Africa :* l'entrevue entre Masinissa et Sophonisbe au point de vue de la forme et du fond, 28-29. — Les deux soliloques de Masinissa, 29-32. — La catastrophe au point de vue de la forme et du fond, 32-34. — Sophonisbe, reproches qu'elle mérite, 34-35.— Son second mariage et son ancien amour pour Masinissa, 35-36. — Comment Pétrarca a traité la question du mariage, 36-37.— Ce qu'il a imaginé pour sauver Sophonisbe, 38. — Faiblesse dramatique de ce rôle; Masinissa et l'amour-passion, 38-39. — Par quoi l'épisode de Sophonisbe compte dans l'histoire littéraire, 39. — Analyse de l'épisode des *Trionfi :* panégyrique de Scipion, courtoisie à l'égard de Masinissa, dureté envers Sophonisbe, 39-41. — Pétrarca a cherché en vain à rivaliser avec Dante, 41. — La conception de son épisode n'est pas logique, 41-42.— Pétrarca semble s'être mépris sur la situation de ses deux héros, 42-43.

CHAPITRE III. — GALEOTTO DEL CARRETTO. — G.-G. TRISSINO..... 44

Avènement du théâtre italien de la Renaissance : l'humanisme, la résurrection du théâtre latin, l'éclosion de la *Sacra Rappresentazione,* 44. — Lutte entre les formes populaires et les formes classiques, 44-45.— Écrasement de la *Sacra Rappresentazione,* la Tragédie et la Comédie italiennes de la Renaissance ; Ariosto et Trissino, 45. — Différences caractéristiques entre la *Sacra Rappresentazione* et la Tragédie classique, 46. — Galeotto del Carretto, notice biographique : les cours de l'Italie Septentrionale et leurs poètes à la fin du XVe siècle ; Casale, ses écoles, son importance dans l'histoire de l'humanisme, 47. — Relations de Del Carretto avec les cours de Milan et de Mantoue ; Del Carretto auteur dramatique : caractère et valeur de son œuvre, 47-48. — *Sophonisba,* but et raison de

Pages

cette œuvre, 49. — Par quels côtés elle se rattache au drame populaire religieux : distribution matérielle du sujet; unité historique, décor multiple, 49-50. — Pauvreté psychologique ; la forme, 50-52. — Par quoi *Sophonisba* se rattache à la tragédie classique : les Chœurs ; le sens de mesure qui règle la catastrophe ; la nature du sujet, 52-53. — G.-G. Trissino, notice biographique : sa physionomie complexe et son caractère ; son tempérament d'écrivain, ses idées littéraires, son œuvre, 53-55. — *Sofonisba*, raison de l'œuvre et conditions dans lesquelles elle a été composée, 55. — Analyse de la tragédie, 55-59. — Exécution et caractères : Sophonisbe, Masinissa, leurs mérites, 59-61. — Sophonisbe, son second mariage et ses torts, 62. — L'auteur n'a pas saisi l'importance de la donnée d'Appien, 62-64. — Masinissa, ses torts ; l'auteur ne nous a donné ni le drame d'amour ni le drame patriotique, 64-65. — Conclusion : Trissino et les écueils inhérents au sujet de sa tragédie, 65. — Style et vers ; *Sofonisba* et l'Évangile, 65-66. — Profonde moralité de l'œuvre, le vers blanc, les unités aristotéliciennes, 66-67. — Valeur historique de *Sofonisba :* faiblesses et mérites de la tentative de Trissino, 67-68.

CHAPITRE IV. — TRADUCTEURS ET IMITATEURS DE TRISSINO. 69

La tragédie française de Jodelle à Corneille : avènement de la tragédie de la Renaissance ; sujets, théories, poètes, 69. — Lutte entre le théâtre du Moyen Age et celui de la Renaissance ; Alexandre Hardy ; ses successeurs, Mairet, son rôle dans l'histoire dramatique, 70. — Corneille et Racine; conclusion, 71. — Mélin de Sainct-Gelays, notice biographique, 72. — Sa *Sophonisba* est une traduction passable de la tragédie de Trissino, 73. — La *Sophonisbe* de Claude Mermet en est une paraphrase déplorable, 74. — Antoine de Montchrestien, notice biographique ; son œuvre, 75. — Analyse de sa *Sophonisbe ;* caractères pitoyables ; quelques bonnes idées ; style, 76-79. — Notice sur Nicolas de Montreux, 79-80. — Les sources de sa *Sophonisbe,* 80-81. — Les caractères : Syphax, Scipion, Masinissa, Sophonisbe ; c'est une pièce à peu près nulle, 81-83. — Conclusion : valeur, importance,

Pages

signification de toutes les *Sophonisbe* de la Renaissance française, 84-84.

CHAPITRE V. — MAIRET 85

La fortune rapide et brillante du poète et sa prompte et douloureuse décadence, 85-86. — Nature, signification, valeur de son œuvre ; son tempérament de dramaturge et ses mérites auprès de l'histoire du théâtre ; son caractère, 86-87. — *Sophonisbe,* raison, but de l'œuvre, 87-88. — Analyse de la pièce, 88-89. — Ses sources, 89-91. — Sophonisbe, son mariage, sa passion coupable malgré ses luttes, 91. — Masinissa, son côté amusant : Mairet a maladroitement modifié la donnée d'Appien, 92. — Les fâcheuses coquetteries de Sophonisbe compromettent une partie de la pièce, l'entrevue entre Sophonisbe et son vainqueur, tout le caractère de Sophonisbe, en somme, 92-94. — En quoi Masinissa et Sophonisbe méritent encore notre considération, 94-95. — Conclusion : dans quelle mesure Mairet a tourné les écueils de son sujet ; *Sophonisbe* partage les défauts de son temps, 95-96. — En quoi cette œuvre annonce la tragédie classique : psychologie, peinture de l'amour, couleur locale, gravité, unités aristotéliciennes, régularité, 96-97.

CHAPITRE VI. — CORNEILLE..... 98

Corneille en 1663 ; il s'était retiré du théâtre en 1652 et il y rentre en 1659, 98. — Les temps et les goûts sont changés ; galanterie, préciosité, burlesque ; Thomas Corneille et Quinault, 99. — Corneille se met à l'école de ce dernier avant de subir l'influence de Racine ; pièces auxquelles il aboutira sous l'influence du milieu, du moment et aussi de son génie naturel, 99-100. — Il reprend le sujet de *Sophonisbe* par esprit de rivalité envers Mairet ; il veut faire respecter Tite-Live ; il s'exposait à un échec certain, 100-101. — Analyse de la pièce, 101-104. — Sophonisbe, son patriotisme, son mariage, sa jalousie mesquine, 104-105. — Masinissa est déplorable, 105-106. — Syphax ne vaut pas davantage, 106. — Rome et le drame de passion ; Eryxe incarne l'idée du patriotisme africain par opposition au patriotisme carthaginois : tel est le drame patriotique que Corneille

Pages

nous a donné ; originalité de la tragédie de Corneille, 106-108. — Conclusion : la *Sophonisbe* de Corneille doit être étudiée en elle-même ; en quoi elle décèle, malgré ses défauts, la souche d'où elle est issue ; accent héroïque, vers, puissance logique, traits heureux, 108-109. — *Sophonisbe* est une comédie politique : ce qu'elle gagne à la considérer sous son vrai jour ; causes de son insuccès, 109-111.

CHAPITRE VII. — VOLTAIRE 112

La tragédie française depuis Racine jusqu'au Romantisme : Voltaire, héritier légitime de Corneille et de Racine, représente à lui seul toute la tragédie du XVIIIe siècle ; sous l'influence de Shakespeare, de l'opéra et des goûts du public, le moule classique se déforme entre les mains de Voltaire, 112-113. — Son théâtre avant et après 1750 ; la tragédie de la Révolution et celle de l'Empire procèdent de Voltaire ; le Romantisme au théâtre et ses résultats, 113-114. — Voltaire en 1774 : son séjour à Ferney ; sa multiforme et prodigieuse activité ; *Romans* et *Épitres ;* le démon du théâtre ne l'a jamais quitté, 114-115. — Il « ressuscite » la *Sophonisbe* de Mairet pour montrer que Corneille avait eu des prédécesseurs de génie et ruiner la *Sophonisbe* de son insurmontable rival, 115-117. — Analyse de la tragédie de Voltaire, 117-120. — Sophonisbe, son patriotisme, son amour, son second mariage ; faiblesse dramatique de ce rôle, 120-122. — Massinissa, héros furieux du patriotisme africain, 122-123. — Syphax ; Scipion, 123-124. — Conclusion : Voltaire et les écueils du sujet de sa tragédie, 124. — En quoi *Sophonisbe* est une tragédie voltairienne : tendances mélodramatiques, conception décousue, style lâche ; la pièce de Voltaire est inférieure à celle de Mairet, 124-125. — Voltaire, le premier, a reconnu la faiblesse de son œuvre ; on ne saurait pourtant pas la condamner sans appel, 125-126.

CHAPITRE VIII. — SAVERIO PANSUTI 127

La tragédie italienne au XVIIe et au XVIIIe siècle : les influences étrangères ; les tragédies religieuses et profanes du XVIIe siècle, 127-128. — Les drames italo-

Pages

espagnols ; G.-V. Gravina et le retour à Trissino, 128-130. — P.-J. Martelli et l'imitation française, 130. — Le théâtre des Jésuites ; Alfieri et Goldoni renouvellent le contenu de la Tragédie et de la Comédie, 130-131. — Pourquoi l'Italie n'a pas eu un théâtre classique original, 131-132. — Deux tragi-comédies sur Sophonisbe : analyse, nature, valeur et signification de ces œuvres, 132-137. — Saverio Pansuti, notice biographique, 137-138. — Conception, structure, esprit, valeur, importance de ses tragédies, 138-140. — Analyse critique de *Sofonisba :* l'héroïne n'est pas suffisamment ni nettement patriotique, malgré l'imitation cornélienne ; Rome, Scipion, 140-141. — Barsene et le côté romanesque de la pièce de Corneille : analogies et différences, 141. — Les scènes de jalousie éliminées au prix d'une grave invraisemblance ; suite du caractère déplorable de Sophonisbe : l'amour, l'honneur conjugal, la question du mariage, 141-143. — Caractère de Barsene : elle n'incarne plus comme Eryxe le patriotisme africain, 143-144. — Barce, caractère réussi, tout en étant un hors-d'œuvre, 144. — Syphax est piteux ; Masinissa c'est le rôle meilleur, 144-145. — Conclusion : Pansuti a renouvelé la plupart des faiblesses de la tragédie cornélienne, en y ajoutant celles de la tragédie de Trissino, 145-146.

CHAPITRE IX. — ALFIERI..... 147

Conditions où s'est produite l'œuvre d'Alfieri ; tempérament étrange et jeunesse dissipée du poète, 147. — Le réveil de la conscience : volonté héroïque et soif ardente de gloire ; labeur assidu, résultats, 148. — Système dramatique d'Alfieri : inspiration, caractères, structure, style de ses tragédies, 148-150. — Alfieri, poète lyrique et comique, 150. — *Sofonisba :* histoire et analyse de la tragédie, 150-152. — Le drame patriotique : Scipion, son amitié pour Masinissa et sa froideur inévitable ; Sophonisbe, son patriotisme un peu déclamatoire, 152-153. — Le drame d'amour : Sophonisbe n'est pas une amoureuse, son second mariage reste à l'état de projet ; Masinissa et Syphax sont les seuls héros amoureux, 153-155. — Alfieri escamote l'entrevue entre Sophonisbe et Masinissa et ne

Pages

ménage pas chez son héros le contraste entre l'amour et l'amitié, 155-156. — Le drame conjugal : Sophonisbe, héroïne de l'amour conjugal; Syphax, mari qui s'éclipse volontairement ; Masinissa, amant déçu, 156-157. — Réflexions, 157-158. — Conclusion : Alfieri et les faiblesses du sujet; originalité de sa tragédie, 158-159.— Critiques,159.— Alfieri est le seul poète dramatique de notre littérature, 160. — Son influence morale, 160-161.

CHAPITRE X. — ALESSANDRO PEPOLI. — GIUSEPPE BIAMONTI..... 162

Tempérament, caractère, œuvres du comte Alessandro Pepoli, 162-163. — Histoire de *Sofonisba* et rivalités avec Alfieri, 163-164. — Analyse critique de la pièce : vue d'ensemble; le patriotisme africain incarné dans Syphax, 164-166. — Rôle secondaire de Sophonisbe : patriotisme, amour, honneur conjugal, la question du mariage, 166-167. — Masinissa et Scipion sont piteusement odieux, 167-170. — Conclusion : Pepoli s'est heurté maladroitement aux écueils du sujet, 170. — Le style de sa tragédie ; Pepoli n'a pas seulement approché d'Alfieri, 170-171.— Biographie de Biamonti, son œuvre littéraire, 171-172. — Histoire et analyse critique de *Sofonisba ;* vue d'ensemble, 172-174. — Patriotisme déclamatoire de l'héroïne ; Sophonisbe, héroïne de l'honneur conjugal; un peu plus d'amour que chez Alfieri, 174-176. — Rôle déplorable de Masinissa, 176. — Scipion est un « poseur » ; le comique dans les rôles de Desalce et de Syphax, 177-178. — Conclusion : Biamonti et Tite-Live, 178-179. — Le style de la tragédie ; valeur et importance de cette *Sophonisbe,* 179-180.

CHAPITRE XI. — EDUARDO FABBRI. — P.-J. DALBAN..... 181

La tragédie italienne depuis Alfieri jusqu'à Manzoni : origines du théâtre romantique ; Alfieri et le théâtre de la Révolution, 181. — L'Empire et le retour au classique; le Romantisme au théâtre, 182. — Marques caractéristiques de notre drame romantique ; l'opéra, la comédie et le mélodrame, 183. — Eduardo Fabbri : sa vie, son caractère, son tempérament, 183-185. —

Pages

Dans son théâtre d'inspiration patriotique il tend à concilier la tradition classique avec l'école romantique, 185-186. — Analyse critique de *Sofonisba :* les intentions de Fabbri et les tendances romantiques, 186-187. — Malgré son projet, Fabbri ne nous a pas donné le drame d'amour, Sophonisbe n'étant pas une amoureuse ; Sophonisbe et son patriotisme discutable ; Rome et Scipion, 188-189. — Syphax incarne encore le patriotisme africain ; ce n'est plus le héros du drame conjugal comme il voudrait nous faire croire, 189-190. — Sophonisbe tient aussi à la vie ; Masinissa est seul à gagner à ce manège, 190-191. — Fabbri a essayé de nous donner le drame d'amour, le drame patriotique et le drame conjugal, sans nous fournir la peinture d'aucun d'entre eux, 191-192. — La psychologie de la pièce de Fabbri ; Sophonisbe et sa lutte entre le devoir et la passion ; Masinissa partagé entre son amour et son amitié pour Scipion, 192-193. — La peinture variée de la passion : tendresse de Sophonisbe, amour-passion de Masinissa, 193-194. — La mise en scène et le complot, 194-195. — En quoi *Sofonisba* est encore une tragédie classique, 195. — Conclusion : l'apport personnel que le poète a fait au sujet ; jugement sur *Sofonisba,* 195-197. — Résurrection éphémère de la tragédie classique après le Romantisme ; Dalban et son œuvre, 197. — *Sophonisbe :* la peinture de Rome ; caractère de Scipion, Syphax, mari accommodant, 198. — Les inconséquences étonnantes de Sophonisbe, 198-199. — Masinissa est amusant, 199. — La catastrophe ; conclusion : Sophonisbe ne personnifie ni l'amour, ni le patriotisme, ni l'honneur conjugal ; le style de la pièce, 199-201.

Conclusion 202

Ce que nous avait montré l'analyse du récit de Tite-Live ; Appien fournit l'élément romanesque, 202. — Modifications que cet élément impose au récit de Tite-Live : Syphax, Scipion, Masinissa sont des rôles sacrifiés, 203. — Sophonisbe : lutte entre le patriotisme et l'amour ; il faut faire d'elle une héroïne patriotique ; Pétrarca et Mairet ont laissé condamner leurs héroïnes, parce qu'ils en ont fait des amoureuses,

Pages

203-204. — Situation spéciale de Sophonisbe : son amour la compromet toujours dans notre estime : Fabbri, Voltaire, Dalban et leurs Sophonisbe, 204-205. — Impossibilité absolue de concilier, dans la première partie du rôle de Sophonisbe, l'amour avec le patriotisme, 205-206. — Dans la seconde partie elle ne peut être qu'une patriote : ce ne sera toujours que l'héroïne historique, qu'il faut reproduire telle quelle, faute de pouvoir la rendre plus intéressante en lui prêtant l'amour, 206. — Presque tous les poètes ont redouté le dédale des complications psychologiques en refusant la passion à Sophonisbe : Trissino, Pepoli et les sentiments maternels de leurs héroïnes ; Corneille, Biamonti et la peinture du patriotisme ; Alfieri et l'honneur conjugal, 206-207. — Masinissa, Scipion et Syphax chez les différents auteurs ; conclusion, 207-209.

APPENDICE. — SOPHONISBE DANS L'OPÉRA ITALIEN..... 210

Aperçu sur l'histoire de l'opéra italien : origines, développement, décadence, résurrection ; la réforme de Metastasio, épuisement de sa formule et avènement du Romantisme, 210-212. — Silvani, son opéra sur Sophonisbe, ses plagiaires, 212-215. — La grotesque *Sofonisbe* de l'abbé Tommasi, 215-216. — Zanetti nous a donné une *Sofonisba* raisonnable et Del Mare nous en a donné une tout à fait bonne, 216-219. — La *Sofonisba* de Rossetti est assez faible, 219-220. — Marco Marcello, tout en obéissant à l'influence du Romantisme, adapte à la musique la tragédie d'Alfieri, 220-221. — Jugement d'ensemble sur ces opéras : les difficultés du sujet et la nature particulière du genre, 221-222.

OUVRAGES CONSULTÉS

ALFIERI. — *Vita.*

BELLONI. — *Il Seicento.*

BERTANA. — *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero, nell'arte.* Torino, 1902.

BIZOS. — *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet.* Paris, 1877.

CARDUCCI. — *Vittorio Alfieri* dans « *Primi Saggi* ».

CIAMPOLINI. — *La prima tragedia regolare della Letteratura italiana.* Firenze, 1896.

CONCARI. — *Il Settecento.*

CROCE. — *I teatri di Napoli del secolo XV-XVIII* dans « *Archivio storico per le Provincie Napoletane* ». Anno XV, fasc. I, II, III, IV. Napoli, 1900.

D'ANCONA. — *Origini del teatro italiano,* 2e edizione. Torino, 1891.

DARMESTETER ET HATZFELD. — *Le seizième siècle en France.* Paris, 1878.

FABRIS. — *Studi alfieriani.* — Firenze, 1895.

FAGUET. — *Essai sur la tragédie au XVIe siècle.* Paris, 1883.

FINALI. — *Delle opere e della vita di Eduardo Fabbri (Nuova Antologia,* 16 nov. 1899).

FLAMINI. — *Il Cinquecento.*

GASPARY. — *Storia della Letteratura italiana.*

GUERZONI. — *Il teatro italiano nel secolo XVIII.* Milano, 1876.

HAURÉAU. — *Histoire littéraire du Maine,* tome VIII, p. 198. Paris, 1876.

LANSON. — *Histoire de la Littérature française.* Paris, 1896.

— *Corneille.* Paris, 1898.

LION. — *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire.* Paris, 1896.

MANACORDA.— *Galeotto del Carretto, poeta lirico e drammatico monferrino,* dans « *Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino.* » Serie seconda, tomo XLIX, 1900.

MARCHESE. — *Studio sulla Sofonisba del Trissino.* Bologna, 1897.

MAZZONI. — *L'Ottocento.*

MESTICA. — *Manuale della Letteratura italiana nel secolo XIX.*

MORSOLIN. — *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI.* Firenze, 1894.

NOLHAC. — *Pétrarque et l'Humanisme.* Paris, 1892.

PARDUCCI. — *La Tragedia classica italiana del secolo XVIII anteriore all'Alfieri,* Rocca S. Casciano, 1902.

PETIT DE JULLEVILLE. — *Histoire de la Langue et de la Littérature française.* Paris, 1897 :

XVIe siècle : PETIT DE JULLEVILLE. — *La Renaissance.*

— BOURCIEZ. — *Marot et la poésie française de 1500 à 1550.*

— PELLISSIER. — *Ronsard et la Pléiade.*

— MORILLOT. — *La poésie après Ronsard.*

— RIGAL. — *Le théâtre de la Renaissance.*

XVIIe siècle : PETIT DE JULLEVILLE. — *Les poètes.*

— BOURCIEZ. — *L'Hôtel de Rambouillet. Balzac, Voiture, Les Précieuses.*

— PETIT DE JULLEVILLE. — *Fondation de l'Académie française.*

— RIGAL. — *Le théâtre au XVIIe siècle avant Corneille.*

— LEMAITRE. — *Corneille.*

— REYNIER. — *Le théâtre au temps de Corneille.*

— BERNARDIN. — *Racine et la tragédie au temps de Racine.*

— LE BRETON. — *Molière et la comédie au temps de Molière.*

— MORILLOT. — *Le Roman.*

XVIIIe siècle : CROUSLÉ. — *Voltaire.*

— PETIT DE JULLEVILLE. — *Les poètes du XVIIIe siècle.*

XVIIIe siècle : LION. — *Le théâtre.*

MORILLOT. — *Le Roman.*

— CHUQUET. — *La Littérature sous la Révolution.*

XIXe siècle : BOURGOIN. — *La Littérature du premier Empire.*

— DOUMIC. — *Le théâtre romantique.*

— *Le théâtre.*

PORENA. — *La Poetica alfieriana della Tragedia (Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti,* vol. XXI. Napoli, 1999-1901).

ROSSI. — *Il Quattrocento.*

— *Storia della Letteratura italiana per uso de'Licei.* Milano, 1900.

WIESE E PERCOPO. — *Storia della Letteratura italiana.* Torino, 1901.

ZUMBINI. — *L'Africa del Petrarca (Nuova Antologia,* fasc. IV e V del 1878).

INTRODUCTION

Les aventures de Sophonisbe et de Masinissa, pour ne pas être au nombre des sujets gréco-romains que la tragédie classique moderne a si souvent repris, n'en ont pas moins tenté et exercé, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, le talent d'un grand nombre de dramaturges.

A l'aurore de la tragédie classique italienne nous trouvons une *Sophonisbe,* celle de Trissino. Quelques années avant, Galeotto del Carretto, Piémontais, avait traité ce sujet dans la forme du drame populaire religieux. Au début du XVIIIe siècle Saverio Pansuti, Napolitain, donne une autre *Sophonisbe* et vers la fin du même siècle Alfieri, au faîte de la gloire et, en même temps le comte Alessandro Pepoli, par esprit de rivalité, composent aussi deux *Sophonisbe.* Quelques années plus tard l'abbé Giuseppe Biamonti, un érudit, et le fier Eduardo Fabbri dont la *Sophonisbe* se place aux portes mêmes du Romantisme, seront encore attirés par la grandeur de ce sujet. A la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe l'histoire de Sophonisbe fournit aussi la matière de deux tragi-comédies, deux curieux échantillons du drame italo-espagnol. Tout récemment enfin un poète albanais, Girolamo De Rada, qui s'est éteint humblement à un âge très avancé dans un petit pays de Calabre, donnait sur Sophonisbe un drame historique.

De même en France c'est une *Sophonisbe,* celle de Mairet, qui marque la naissance de la tragédie classique. Longtemps avant, dans la seconde moitié du XVIe siècle, la tragédie de Trissino avait été successivement imitée et traduite cinq ou six fois. Après Mairet, par

émulation Corneille, déjà vieux, reprend ce sujet : la deuxième tragédie qu'il nous donnera, après son retour au théâtre en 1661, avec *Œdipe*, sera une *Sophonisbe*. La Grange-Chancel, un de ces auteurs qui servent de transition entre Racine et Voltaire, en compose une autre au début du XVIIIe siècle. Voltaire, dans sa verte et infatigable vieillesse, se propose de rendre « quelque service à la scène française en habillant la *Sophonisbe* de Mairet à la moderne », « en ressuscitant la mère de toutes les tragédies françaises, laissée depuis quatre-vingts ans dans son tombeau [1] ». Enfin un Parisset et un Dalban, ignorés du reste, contribuent avec deux *Sophonisbe*, après la chute des *Burgraves*, à cette renaissance éphémère de la tragédie classique dont Ponsard fut l'ouvrier principal.

Toutes ces tragédies se succèdent ainsi au cours de deux périodes parallèles assez longues : depuis Del Carretto et Trissino jusqu'à Fabbri et De Rada en Italie, depuis Mélin de Sainct-Gelays et Mairet jusqu'à Voltaire et Dalban en France. Ce sont sept siècles de littérature, de deux littératures prises à des époques différentes de leur évolution ; c'est toute la tragédie classique italo-française, depuis ses origines.

Le sujet de *Sophonisbe* n'est pas resté le privilège exclusif de la tragédie. Une quinzaine d'opéras italiens, depuis le début du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe, s'en sont emparés. Quelques-uns correspondent à autant de tragédies d'où ils ont été tirés. Toutes ces œuvres ont peu de valeur intrinsèque : ce n'en est pas moins une preuve de l'immense fortune de notre sujet.

Cette fortune ne s'est pas bornée à l'Italie et à la France. Mais nous ne la suivrons pas ailleurs, afin de limiter notre travail. Pour ne signaler que les *Sophonisbe* les plus connues, citons celle de l'Anglais Thom-

[1] Cf. *Épître dédicatoire à M. le duc de La Vallière.*

son (1729) et bien avant celles de ses compatriotes Marston (1606) et Lee (1676). Celle de l'allemand Geibel[1] mérite aussi une mention.

La plupart de ces *Sophonisbe*, les françaises et les italiennes du moins, sont des tragédies classiques. C'est que le sujet paraît répondre à l'idéal même de la tragédie classique. D'où l'engoûment de tant de poètes à son égard. D'abord le fait appartient à une époque assez reculée et le lointain lui communique le charme inexplicable mais réel du passé[2]. Il appartient aussi à l'histoire de Rome ; ce seul nom suscite en nous tout un ordre de pensées et de sentiments au charme un peu sauvage mais irrésistible. On peut s'attendre à un sujet pathétique, poignant, qui saisit aux entrailles. On a affaire à d'illustres personnages[3] : Scipion, à lui seul, suffirait à remplir et à soutenir une pièce par les souvenirs de force et de grandeur austère qu'il évoque. On peut en dire autant de Sophonisbe, cette superbe figure de femme, si énergique, si héroïque, si glorieuse dans la mort. De grandes passions et de grands intérêts sont en jeu. A cela s'ajoute la séduction d'une catastrophe déchirante, rapide comme l'éclair, violente comme la foudre. La simplicité grandiose de la fable présente tout le prestige des fables anciennes. Enfin les règles dites d'Aristote trouvaient à ce sujet une application facile.

Pour toutes ces raisons le sujet de *Sophonisbe* était « à priori » banni du théâtre romantique. D'abord la matière trop mince et les caractères trop simples, trop nus, ne

[1] Né à Lübeck en 1815, mort en 1884 dans la même ville.

[2] Alfieri écrivait en février 1784 à la marquise Luisa Alfieri di Sostegno : « Le tragedie che hanno fatto grandi i loro autori sono stati di soggetti eroici greci o romani ; i Catoni, gli Achilli, gli Atrei sono sempre stati i soggetti delle tragedie, più assai che i Giovanni, i Carli, le Marie. »

[3] Alfieri voit dans Sophonisbe un sujet tragique par excellence à cause « della meraviglia che i nomi che vi entrano eccitano con la loro sublimità ». Cf. *Parere sulla Sofonisba*.

sauraient se prêter à la représentation complexe de la vie qui était dans le programme de l'école nouvelle. Les sentiments et les passions sévères, mais un peu uniformes et monotones dans leurs développements, se seraient trouvés mal à l'aise avec les expansions lyriques reçues dans le drame romantique. Enfin la reconstruction historique du milieu n'eût offert qu'un intérêt moyen et les larges peintures hautes en couleur, les grands tableaux d'histoire, souvent réduits à d'étranges bariolages, figuraient parmi les aspirations des novateurs. C'est dans l'histoire moderne, contemporaine parfois, mais surtout dans les vieilles chroniques moyennageuses qu'ils devaient puiser leurs sujets. Ils y trouveraient des intrigues plus fortes et des passions romanesques, plus de mouvement, de vie, d'intérêt mystérieux et puissant. Le Romantisme d'ailleurs a été une réaction non seulement contre les règles dites classiques, mais encore contre les sujets traditionnels, tirés surtout des histoires romaine et grecque. Nouvelle raison pour expliquer la défaveur de Sophonisbe auprès de l'école romantique.

Nous ne connaissons qu'une *Sophonisbe* dans la littérature contemporaine, celle de De Rada (1892). Encore ne pouvons-nous qu'en citer le titre : « *Sofonisba, dramma storico di Girolamo De Rada, Napoli, De Angelis, 1892, in-16, p. 75* ». Malgré de nombreuses recherches demeurées infructueuses il nous est impossible, à notre grand regret, de lui faire une place dans ce travail. Nous comptons nous borner à l'étude des *Sophonisbe* classiques, françaises et italiennes. Leur nombre, hélas ! n'est que trop grand déjà ! Pouvons-nous même prétendre en avoir épuisé la série ? Sans doute, après et malgré le Romantisme, il s'est écrit encore des tragédies classiques et le sujet qui nous occupe a bien pu être repris. Mais le silence fait sur ces nouvelles *Sophonisbe* probables nous garantit leur médiocrité et pour cela même laisse intactes nos conclusions.

D'ailleurs toutes les *Sophonisbe* que nous avons étudiées sont des pièces faibles. Et pourtant, parmi leurs auteurs, à côté de médiocres et même d'obscurs, il en est de glorieux et d'immortels : Corneille, Voltaire, Alfieri. Mais aucune *Sophonisbe* n'a fait date, aucune ne se distingue par des mérites intrinsèques et universellement reconnus [1]. Elles fixent l'attention plutôt par leur nombre que par leur valeur individuelle. Si l'on se souvient encore de quelques-unes d'entre elles, c'est par la place qu'elles occupent dans l'histoire dramatique ou par les noms dont elles sont signées.

Pourquoi la faiblesse générale de ces tragédies ? Telle est la question que nous nous proposons de résoudre. Sans doute chaque auteur est responsable des défauts de son œuvre. Mais lorsqu'il s'agit de Corneille, de Voltaire, d'Alfieri, il serait un peu téméraire de faire retomber sur leur maladresse seule la médiocrité de leurs *Sophonisbe*. Il se peut qu'il y ait des raisons d'ordre plus général, tenant à l'essence même du sujet. Les sujets les plus séduisants, à première vue, ne sont pas toujours les meilleurs, les vraiment « tragédiables ». Dans cette longue série d'insuccès dramatiques il est impossible d'établir la responsabilité qui incombe à chaque auteur sans pénétrer dans la structure intime du sujet.

C'est ce que nous ferons en analysant successivement et dans leur ordre chronologique toutes nos *Sophonisbe*. Nous commencerons par l'étude des sources historiques auxquelles les poètes ont puisé : Tite-Live [2],

[1] C'est encore une différence à noter entre ce sujet et presque tous ceux qui ont eu une pareille fortune. Dans les nombreuses familles des *Mérope*, des *Iphigénie*, des *Médée*, etc., il n'est pas rare de trouver au moins un chef-d'œuvre. On ne saurait excepter, peut-être, que la famille des *Cléopâtre*.

[2] Nous avons suivi le texte publié par MM. O. Riemann et E. Homolle. Paris, Hachette, 1899.

Hist. XXX. 11, 12, 13, 14, 15; Appiano, *Le storie Romane*, trad. Mastrofini : Guerre di Spagna, 37 ; Guerre Africane, VIII, 10-28. Nous tâcherons de bien expliquer les textes, de les creuser, de montrer tout ce qu'ils pouvaient offrir aux différents dramaturges. Ce sera déjà une première analyse du sujet au moins dans ses lignes essentielles. Nous verrons ensuite les moyens employés par les poètes pour transporter sur la scène le récit historique, les emprunts faits par chacun d'eux à ses prédécesseurs, ainsi que son apport personnel. Au cours de ces analyses ressortiront et s'expliqueront les difficultés contre lesquelles les auteurs ont eu à lutter et dont le résumé fera l'objet de notre conclusion.

En constatant au fur et à mesure quels expédients a imaginés le poète pour tourner ces écueils, comment il y a réussi ou échoué et dans quelle mesure sa pièce représente la critique de toutes celles qui la précèdent ou seulement de celle qui la précède immédiatement, nous assisterons aux transformations que le sujet a subies en passant par tant de mains et par des époques si différentes, à son évolution à travers les siècles et les tempéraments des nombreux poètes ; en sorte que ce travail offrira en même temps l'histoire du sujet.

Chaque *Sophonisbe* appartient à une époque littéraire déterminée ; elle trouve sa raison d'être dans les conditions générales et particulières au milieu desquelles elle est née : l'en séparer c'est courir le risque de ne pouvoir plus la comprendre. Aussi faudra-t-il tâcher de reconstruire ce milieu, de replacer autant que possible les *Sophonisbe* dans le temps où elles ont paru. Par de courts aperçus nous essaierons de tracer à grandes lignes l'histoire de la tragédie classique italienne et française. La place de chaque *Sophonisbe* se trouvera ainsi fixée. Tel sera le cadre de notre travail.

La route à parcourir est longue, épineuse et mono-

tone. Dans cette sorte de promenade archéologique l'érudition a plus de place que l'esthétique. Aussi la difficulté de rendre ce livre, nous ne dirons pas intéressant mais à peine supportable, est-elle très grande et nous craignons bien de ne pas l'avoir surmontée. Comme il s'agit sans cesse de reprendre dans tous les chapitres le même sujet, de l'étudier toujours au même point de vue, de se poser les mêmes questions qui finissent par devenir éternelles, on comprendra aisément que ces reprises fatiguent vite et que l'écueil principal mais inévitable d'un pareil ouvrage est la répétition.

Puisqu'il faut invoquer la bienveillance du lecteur, nous ne saurions passer sous silence le titre principal, croyons-nous, à cette bienveillance même. Ce sont les conditions pénibles, matérielles et morales, où nous avons dû travailler et qui ont découragé notre bonne volonté plus d'une fois. Loin des grandes bibliothèques qui seules permettent au chercheur de satisfaire sa passion, les recherches nous ont été fort pénibles, nous ont pris un temps précieux, sans pour cela être complètes. A chaque *Sophonisbe* que nous rencontrions sur notre chemin, il nous fallait interrompre notre travail et attendre des semaines et des mois avant d'être en sa possession. Nous avons été forcé de rédiger au fur et à mesure de nos trouvailles, sans ordre, d'une façon hâtive et tumultueuse, en faisant de grands efforts pour ressaisir chaque fois les fils ténus de la trame. Notre rédaction se ressent donc un peu de ces circonstances exceptionnelles, malgré tous nos soins. Il faudrait refaire une bonne partie des chapitres, au risque d'appliquer un remède pire que le mal.

CHAPITRE I

Les sources historiques.

Tite-Live et Appien nous ont fait le récit détaillé des aventures de Masinissa et de Sophonisbe. Polybe, Diodore de Sicile, Plutarque, Dion Cassius s'étaient aussi occupés de nos deux héros. Malheureusement la plus grande partie de leurs œuvres nous est parvenue sous forme de fragments. Il ne reste presque plus rien, surtout des passages qui nous auraient intéressés. Les fragments du livre XIV de Polybe renferment sur Sophonisbe des renseignements vagues et sommaires. Diodore de Sicile, dans les fragments du livre XVII, résume en quelques lignes ce que nous apprend Tite-Live. Plutarque aussi consacre à Sophonisbe quelques lignes dans la vie de Scipion sans s'écarter encore de Tite-Live. Dion Cassius ne nous a laissé que le portrait de l'héroïne carthaginoise[1]. Il est bien regrettable que l'on ait été ainsi privé de nombre de témoignages si importants. Polybe surtout semblait appelé par la date à faire revivre le profil de nos deux personnages. Postérieur à

[1] « Masinissa était vivement épris de Sophonisbe, femme d'une « beauté remarquable : à une juste proportion de toutes les parties du « corps et à leur parfaite harmonie elle unissait la fleur de la jeunesse, « une connaissance approfondie des lettres et de la musique, un esprit « plein d'urbanité et de grâce. En un mot elle avait tant de charmes « qu'il lui suffisait de se montrer ou de proférer une parole pour domp- « ter les cœurs les plus rebelles. » Dion Cassius, *Histoire romaine*, traduite par E. Gros. Paris, 1848, tome II, pp. 3-5.

peine aux événements en question, il avait été de la dernière expédition romaine en Afrique, assistant à la destruction de Carthage. Les renseignements de cet écrivain scrupuleux et élevé eussent été extrêmement précieux. Tite-Live et Appien demeurent donc les seuls historiens à interroger, Tite-Live surtout. C'est de lui que se sont nourris tous les poètes dont nous aurons à nous occuper. Il formera donc la base de notre étude. Il convient de retracer les événements d'après son seul témoignage. Nous rapporterons du récit d'Appien les détails nouveaux dont les auteurs ont pu profiter.

L'épisode qui a fourni la matière de toutes les *Sophonisbe* appartient à la seconde guerre punique. Il se place justement tout au début de la seconde phase de cette guerre, ce qu'on pourrait appeler la phase africaine. La lutte va se livrer sur le sol même de l'Afrique. En Italie la fortune d'Annibal décline. En Espagne les Carthaginois sont définitivement écrasés[1]. Scipion prépare son terrain pour l'expédition qu'il projette en se ménageant l'appui de Syphax, roi de la Numidie occidentale[2]. Masinissa, roi de la Numidie orientale et allié naturel jusque là de Carthage, est amené lui aussi, presque à la même époque, à offrir secrètement son concours à Scipion[3]. D'autre part, Asdrubal ne demeure pas inactif. Il regagne le vieux et ardent Syphax à la cause de Carthage en lui donnant en mariage sa propre fille, Sophonisbe[4]. Sur ces entrefaites une terrible guerre éclate entre Syphax et Masinissa. Elle trouve sa source dans les guerres de succession qui avaient commencé dans le royaume de Masinissa, lorsqu'il combattait encore en Espagne à côté d'Asdrubal et auxquelles, rentré en Numidie, il avait pris une part fort active. Après de

[1] Tite-Live, XXVIII, 16. — [2] Idem, XXVIII, 18. — [3] Idem, XXVIII, 25.
[4] Idem, XXIX, 23.

longues et cruelles luttes il avait enfin recouvré le sceptre de ses aïeux, que de nombreux prétendants s'étaient longtemps disputé. Syphax, poussé par la jalousie et surtout par son beau-père Asdrubal, au lieu de rechercher le concours de son voisin pour tenir tête à l'invasion romaine imminente, commence contre lui la guerre atroce qui s'achève par la défaite complète du jeune monarque. Celui-ci, échappant, presque par miracle, à une série épique de péripéties, après avoir erré quelque temps à l'aventure, réussit enfin à se cacher dans une caverne de la côte Mauritaine, dans l'attente anxieuse du débarquement de Scipion[1].

Le consul romain ne se fait pas en effet longtemps attendre. Les lourdes cohortes romaines s'abattent formidables sur le sol de l'Afrique. Masinissa court se jeter dans les bras de Scipion. La guerre s'allume sur plusieurs points à la fois. Les armées coalisées de Syphax et d'Asdrubal, qui ont réussi pendant tout un hiver à arrêter la marche des envahisseurs, sont à la fin détruites malgré leur supériorité numérique[2]. Une deuxième armée est rassemblée par les deux alliés, sous les auspices de la belle et ardente Sophonisbe, qui ne se lassait pas un instant de pousser par ses caresses et ses prières le vieux Syphax à la guerre[3]; elle est à son tour mise en déroute[4]. Désormais c'est à la défense de Carthage même qu'Asdrubal est réduit à pourvoir. Syphax rentre définitivement dans ses États. Il rassemble ce qui lui reste d'hommes et de chevaux et tente un suprême effort contre Lélius et Masinissa qui rentrait triomphalement

[1] Tite-Live, XXIX, 29-33. — [2] Idem, XXX, 5-6.

[3] Idem, XXX, 7. « ... ad Syphacem legati missi, summa ope et « ipsum reparantem bellum, cum uxor, non jam, ut ante *blanditiis,* « satis potentibus ad animum amantis, sed *precibus et misericordia* « valuisset, plena lacrimarum obtestans ne patrem suum patriamque « proderet isdemque flammis Carthaginem quibus castra conflagras- « sent absumi sineret. »

[4] Idem, XXX, 8.

dans les domaines de ses ancêtres[1]. Mais au troisième choc l'armée numide, ramassée à la hâte, se disperse : le roi même, tandis qu'à la tête d'une poignée de braves il cherchait dans la mêlée une mort glorieuse, tombe vivant entre les mains de son rival. Celui-ci, traînant après lui les prisonniers, vole vers Cirta, la capitale du royaume de Syphax. La ville, surprise au milieu du désarroi, devant les preuves terribles de sa ruine, ouvre les portes à l'heureux vainqueur. Masinissa court au palais royal. Mais, arrivé sous le vestibule, il se trouve face à face avec Sophonisbe. La malheureuse reine se jette à ses pieds et le supplie au nom de la dignité royale, au nom des Dieux, au nom des liens qui l'unissaient lui, le vainqueur, aux vaincus, de lui épargner la honte cruelle du servage romain. Qu'il la tue, s'il n'a en son pouvoir d'autres moyens pour la sauver. Masinissa, frappé, ébloui par cette beauté souveraine, lui promet sa protection. Mais plus tard, en réfléchissant comment il pourra tenir sa promesse, sous l'empire de la passion ardente qui l'a soudainement embrasé, il ne voit d'autre moyen que le mariage. Le même jour Sophonisbe convole en secondes noces avec son vainqueur[2]. Sur ces entrefaites Lélius survient. Observateur inflexible de la consigne militaire, insensible aux ardeurs de Masinissa

[1] Tite-Live, XXX, 9.

[2] « Forma erat insignis et florentissima aetas ; itaque, cum, *modo « genua, modo dextram amplectens,* in id, ne cui Romano traderetur, « fidem exposceret propiusque *blanditias jam oratio esset quam pre- « ces,* non in misericordiam modo prolapsus est animus victoris, sed, « *ut est genus Numidarum in venerem praeceps,* amore captivae vic- « tor captus. Data dextra in id quod petebatur obligandae fidei, in « regiam concedit. Institit deinde reputare secum ipse quemadmodum « promissi fidem praestaret. Quod cum expedire non posset, ab « amore temerarium atque impudens mutuatur consilium : nuptias in « eum ipsum diem parari repente jubet, ne quid relinqueret integri « aut Lelio aut ipsi Scipioni consulendi velut in captivam quae Masi- « nissae jam nupta foret », XXX, 12.

qu'il ne comprend pas, il réclame Sophonisbe comme butin de guerre. Les prières chaleureuses du Numide désarment pour un instant sa colère et l'on décide de s'en remettre à Scipion, devant qui Syphax, envoyé par Lélius, paraît aussi, au milieu de l'attente des légions romaines. Sous le regard du grave consul, sous l'empire du remords qu'il avait d'avoir violé la foi jurée aux Romains, écrasé par le poids de ses misères, exaspéré par le mariage de Sophonisbe, il donne l'essor à sa douleur et s'abaisse jusqu'à rejeter la responsabilité de ses fautes sur la reine. Scipion l'écoute en silence. Les paroles de Syphax respiraient bien la haine et la jalousie, mais les faits les justifiaient[1]. Il craignait vraiment que Sophonisbe ne réussît à détacher aussi Masinissa des Romains. Ce mariage, qui constituait à ses yeux une faute impardonnable, l'avait frappé. Aussi par un de ces raisonnements qui n'admettent aucune réponse, qui sont à la fois un reproche solennel et l'expression d'une volonté inébranlable, montre-t-il à Masinissa toute l'énormité de sa conduite et la nécessité d'y remédier aussitôt[2]. Masinissa rougit, se confond, pleure, implorant un rayon de pitié, afin qu'il puisse au moins tenir une parole engagée si témérairement. Mais, enfermé dans un cercle de fer, il ne peut en sortir qu'en sacrifiant Sophonisbe. Il lui envoie par un de ses domestiques une coupe de poison que la courageuse reine absorbe d'un seul trait, comme si elle eût voulu par sa conduite héroïque lancer un suprême défi à l'envahisseur qu'elle détestait[3].

Il importe de s'arrêter un instant sur la dernière partie de ce résumé historique. C'est un petit drame tout fait, ou mieux encore, ce sont deux drames, un drame patriotique et un drame d'amour admirablement fondus en un seul. Nous y trouvons une exposition, une

[1] XXX, 13. — [2] XXX, 14. — [3] XXX, 15.

action, un dénoûment; deux scènes dramatiques et vivantes, l'entrevue de Sophonisbe avec Masinissa et celle de Masinissa avec Scipion, qui en constituent les deux points culminants; enfin, des caractères vigoureusement esquissés.

Le drame patriotique c'est la lutte entre Rome et Carthage : d'un côté Scipion et Masinissa, de l'autre Sophonisbe et Syphax. Scipion c'est Rome avec son droit, ses lois, sa force, Rome dans toute sa majesté austère, mais qui joue dans le drame le rôle le moins sympathique. La haine implacable dont elle poursuit ses ennemis peut être légitime, même belle au point de vue artistique et capable de fournir, dans des conditions déterminées, des effets dramatiques saisissants. Mais ici c'est la victime qui a tous les avantages de la situation et qui réunit tous nos suffrages, justement parce qu'elle est victime. Devant une reine vaincue, écrasée, la haine de Rome devient inexplicable et même révoltante. Aussi Scipion, qui exécute froidement les ordres d'un peuple farouche et oppresseur, se trouve-t-il dans une situation fort désavantageuse qui lui interdit d'aspirer à notre sympathie, malgré sa noblesse d'âme, son austérité, sa force naïve, sa bonté, son héroïsme[1].

[1] « Quod ubi nuntiatum est Scipioni, ne quid, aeger animi, ferox « juvenis gravius consuleret, accitum eum extemplo nunc solatur, « nunc, quod temeritatem temeritate alia luerit tristioremque rem « quam necesse fuerit fecerit, leniter castigat. » Tite-Live, après avoir ainsi cherché à excuser Scipion à nos yeux, ajoute : « Postero die, ut « a praesenti motu averteret animum eius, in tribunal escendit et con- « tionem advocari jussit. Ibi Masinissam, primum regem appellatum « eximiisque ornatum laudibus, aurea corona, aurea patera, sella « curuli et scipione eburno, toga picta et palmata tunica donat. Addit « verbis honorem » : « neque magnificentius quicquam triumpho apud « Romanos neque triumphantibus ampliorem eo ornatum esse quo « unum omnium externorum dignum Masinissam populus Romanus « ducat. » XXX, 15. Par là Scipion, fidèle à la politique de Rome, regagnait le cœur de ce pauvre barbare impulsif et sensuel, après en avoir obtenu ce qu'il avait voulu.

Masinissa n'est qu'un instrument aveugle du consul romain. Il a des griefs très sérieux contre Syphax : rien de plus facile pour Scipion que d'en faire un allié à jamais fidèle et d'exploiter ses précieuses qualités guerrières dans la lutte contre Carthage et contre Syphax en particulier. La discorde des deux rois donne ainsi à Scipion le moyen de les soumettre tous les deux. Lorsque l'impétueux Numide, embrasé par sa passion soudaine, semblera oublier ses engagements, Scipion saura l'y ramener. En connaisseur expérimenté du cœur humain il prendra l'amoureux par la douceur en chatouillant sa vanité de barbare par d'éblouissantes récompenses[1].

Derrière Sophonisbe se cache Carthage. Reine autrefois incontestée de toutes les mers, elle en est maintenant réduite à une guerre purement défensive, sur son propre territoire. Cette ville de marchands, qui n'a jamais songé qu'à s'enrichir, en appelle maintenant au patriotisme de ses habitants pour repousser dans un suprême effort son éternelle rivale qui menace de l'anéantir. Sophonisbe représente bien cet élan patriotique de tout un peuple qui se bat pour son existence. Elle représente en quelque sorte la revendication du droit des peuples contre la force brutale : c'est la victime qui se débat sous l'étreinte de son formidable adversaire, qui succombe sous le poids de son implacable destinée, mais stoïquement, la tête haute et regardant fièrement ses oppresseurs.

Quant à Syphax, il se bat, il est vrai, pour Carthage, mais ce n'est nullement en représentant héroïque du patriotisme africain. Il est entraîné dans la lutte par l'activité belliqueuse de Sophonisbe dont il n'est lui aussi qu'un aveugle instrument[2]. Son véritable rôle dans cette

[1] Cf. p. 14, note 1.

[2] Cf. pp. 10-11, et XXX, 11. « Stimulabat aegrum *amore uxor socerque,* « et ita viris equisque abundabat ut subjectae oculis regni per multos

série d'événements est tout autre. Il prend part au drame patriotique, il en est le quatrième acteur, mais il a toujours souhaité une paix convenable[1]. Masinissa y joue à cet égard un rôle bien plus actif. Comment cela et pourquoi? L'analyse du drame de passion va nous l'apprendre.

Syphax aime éperdument Sophonisbe : malgré son âge il est sensuel et ardent comme son jeune rival, follement épris, lui aussi, de la belle Carthaginoise[2]. Voilà ce qu'on peut appeler le drame de passion, à cela près que Sophonisbe n'aime ni l'un, ni l'autre. Elle n'aime que Carthage et ne connaît d'autres intérêts que ceux de son patriotisme. Si, jeune et belle, elle accepte la main de Syphax, ce n'est que pour le pousser ensuite à la guerre contre Rome, exploiter l'ardente passion dont il brûle pour elle[3]. Elle ne saurait être une victime passive. Il faut qu'une héroïne agisse. C'est bien le cas de la nôtre, cette politicienne fine et rusée. Si elle se précipite aux pieds de son vainqueur, ce n'est pas pour accepter en victime résignée la main qu'il lui tend; ce mariage n'est pas une grâce que Masinissa lui fait au lieu de l'envoyer à Rome et dont elle doive lui être

« florentis annos vires etiam minus barbaro atque impotenti animo « spiritus possent facere. »

[1] XXX, 3. « [Scipio] Inter haec ne Syphacis quidem reconciliandi curam « ex animo miserat, *si forte jam satias amoris in uxore ex multa copia « eum cepisset;* ab Syphace magis pacis cum Carthaginiensibus con- « diciones, ut Romani Africa, Poeni Italia excederent, quam, si bella- « retur, spes ulla desciturum afferebatur. »

[2] Cf. p. 12, et XXIX, 23. « Et sunt ante omnes Numidae barbaros « effusi in venerem. »

[3] « Ceterum Hasdrubal, memor et cum Scipione initae regi socie- « tatis et quam *vana et mutabilia barbarorum ingenia essent,* veri- « tus ne, si trajecisset in Africam Scipio, parvum vinculum eae nup- « tiae essent, *dum accensum recenti amore Numidam habet,* perpellit, « *blanditiis quoque puellae adhibitis,* ut legatos in Siciliam ad Sci- « pionem mittat, per quos moneat eum ne prioribus suis promissis « fretus in Africam trajiciat. » XXIX, 23. Cf. p. 11.

éternellement reconnaissante; c'est plutôt la conséquence de tout un jeu habilement conduit. Si la fière héroïne de Carthage sacrifie, ne fût-ce qu'un instant, sa dignité de reine, c'est dans l'intention secrète de captiver son vainqueur et de se procurer ainsi un nouveau et plus puissant auxiliaire pour continuer sa lutte contre Rome[1]. Si elle prend le poison en regrettant de ne pouvoir rester quelque temps encore femme de Masinissa, c'est qu'elle doit renoncer à une lutte que son nouveau titre de reine semblait lui donner les moyens de poursuivre[2].

[1] Cf. p. 12.

[2] « Hoc tamen nuncia, dit-elle au messager de Masinissa me « *melius* morituram fuissem si non in funere meo nupsissem. » L'interprétation de ces paroles peut soulever quelque doute et varier suivant la signification que l'on attribue au comparatif *melius*. On l'a expliqué : *honorablement, plus courageusement, plus volontiers*, etc. Il ne nous semble pas toutefois qu'il y ait là l'idée de l'*honneur conjugal*, comme le croit M. Ciampolini « Cosi questa donna tal finisce qual visse; dall'animo forte, ma commosso, le sfugge una parola di affetto e di perdono per Masinissa che non puo salvare altrimenti l'onore di lei; ma soggiunge tosto che avrebbe guardata *più impavida* la morte che le sta innanzi, se il ricordo della fede tradita al primo marito non la pungesse in quell'ora suprema. » (*La prima tragedia regolare della lett ital.* Firenze, 1896, p. 22.) Mais Sophonisbe n'aime pas Syphax; son mariage qui s'impose comme une nécessité politique est d'autre part reconnu par les lois (le mariage est rompu par le divorce, la mort, la *captivité*, Digesto, XXIV, II, 1). Si elle se repent de s'être remariée c'est qu'elle s'était ménagé par là sa dernière déception : Masinissa lui avait promis la vie et la liberté, et ne lui donnait que la liberté. Comme Masinissa est cause de cette déception, les dernières paroles de la reine renferment aussi un reproche contre la lâche faiblesse de son second époux. Nous ne sommes pas non plus d'accord en cela avec M. Ciampolini.

Ce qu'il y a au fond de ces paroles c'est donc le regret, fort légitime du reste, de quitter la vie. Ce n'est pas tant le mariage que Sophonisbe regrette, que de s'être remariée le jour où elle va mourir. Bref, elle regrette de mourir aussitôt après s'être remariée. « Elle voudrait vivre quelque temps encore la femme de Masinissa », explique M. Bizos (*Étude sur la vie et les œuvres de J. de Mairet*, Paris, 1877), et cela pour poursuivre sa vengeance, ajoutons-nous. Cette interprétation à laquelle on parvient en attribuant au comparatif *melius* les deux autres significations, nous semble cadrer mieux avec le caractère

Syphax n'a que le tort de se méprendre sur le caractère, sur les intentions, sur les sentiments de Sophonisbe : il va se plaindre lâchement devant Scipion. N'aurait-il pas dû la connaître bien avant? C'est pourquoi il paie chèrement sa conduite par le ridicule qui le guette parmi tous ses malheurs conjugaux et autres. Cette conduite pourra bien être vraie et humaine, mais elle n'en est pas moins lâche et indigne d'un monarque. C'est toujours un mari trompé qui se consume dans un effort impuissant de jalousie. Il n'a pas de dignité dans ses malheurs. Nous le plaignons, mais comme on plaint les misérables : il y a du mépris dans notre pitié.

Masinissa, du reste, ne s'en tire pas mieux. On le prévoit aisément quand on a déjà dit que c'est l'esclave de Rome. Il joue dans cette triste occasion le rôle le plus actif et le plus tragique. Rien de plus tragique en effet qu'un guerrier qui se prend d'amour pour la femme de son rival et qui l'épouse en jurant de la défendre jusqu'à la dernière goutte de son sang et en se révoltant immédiatement par là contre ses maîtres. C'est une situation chevaleresque qui nous le rend un moment sympathique, mais que, par le fait de sa condition même, il ne sait, il ne peut soutenir. Il aime Sophonisbe, mais d'un amour aussi passager que violent, qui montrera une fois de plus l'impétueuse versatilité des barbares. Il se contentera de s'abreuver quelque temps de soupirs et de larmes, de pleurer comme un enfant devant un homme qui lui est supérieur, sans doute, mais qu'il

de Sophonisbe, tel qu'il ressort du récit de Tite-Live et que nous avons cherché à le dégager. Maintenant il est bien possible que tous ces longs commentaires, comme il arrive souvent, témoignent plus de subtilité que de vérité. Sophonisbe n'a-t-elle pas voulu dire tout simplement : je n'ai vraiment pas de chance de mourir le jour de mon mariage ? L'antithèse de mort et de mariage était suffisante pour séduire le rhéteur Tite-Live.

grandit aussi en s'abaissant lui-même. Ensuite il en prend son parti, se laisse persuader par les sages paroles du consul romain et s'accommode philosophiquement de la situation qu'il lui fait[1]. Tel est d'ailleurs le sort de tous ceux qui vivent au gré des autres. Syphax et Masinissa, entraînés malgré eux dans l'orbite de deux géants, écrasés par leur activité agissante, ne peuvent être, en leur qualité d'instruments aveugles, que deux personnages sacrifiés.

Nous ne saurions clore ces quelques considérations sans faire remarquer, d'une façon générale, l'unité austère de tous ces personnages, à l'âme robuste mais simple, comme cela convient à leur milieu. C'est un milieu sauvage, où l'on vit encore sous le régime de la force et de la violence; c'est une société aux mœurs primitives, aux usages choquants, dont la seule occupation est la guerre. C'est contre ces barbares que Rome, la reine prédestinée du monde entier, entreprend de lutter. Pourtant à cette époque la république encore jeune, en proie à sa fièvre d'expansion, n'est guère plus humaine et plus civilisée que ses ennemis. La férocité des vainqueurs se confond avec celle des vaincus et dans l'ensemble c'est un tableau sombre et sanglant, un chaos d'hommes et de choses, un tourbillon d'armes et d'armées, un bruit sinistre de cris et de chants, au-dessus duquel les Parques trônent impassibles, marquant la fin de chaque existence qui s'éteint, la fin d'un drame qui passe, mais qui laisse dans l'histoire une empreinte de sang.

[1] Tite-Live a tiré un voile sur la crise si humiliante de son héros. Masinissa, après son entretien avec Scipion « ex praetorio in tabernaculum suum confusus concessit. Ibi, arbitris remotis, cum crebro suspirtu et gemitu, quod facile ab circumstantibus tabernaculum exaudiri posset, aliquantum temporis consumpsisset, ingenti ad postremum edito gemitu fidum e servis vocat, etc. » XXX, 15.

Par sa force morale et ses sentiments patriotiques Sophonisbe compte parmi les grandes héroïnes de l'histoire et de la littérature. Cependant, si dans l'histoire elle s'impose et subjugue les esprits, dans une tragédie, tout en conservant sa grandeur morale et par là même notre admiration, elle ne pouvait offrir un intérêt suffisant. A la scène il faut autre chose et plus que des sentiments héroïques. Notre système dramatique moderne, fondé presque exclusivement sur la passion de l'amour, ne se serait pas accommodé d'une héroïne qui s'éloignait tant de la réalité courante. Il fallait bien que quelque affaire de cœur se mêlât à ce patriotisme farouche pour l'adoucir et l'humaniser[1]. Certes nos dramaturges n'eussent pas manqué de remédier par leur imagination à la faiblesse d'une pareille donnée, si un autre historien ne s'était pas chargé d'y pourvoir : Appien d'Alexandrie. Un fait capital que Tite-Live ne mentionne nulle part et qui forme comme la base de tout le récit d'Appien, fournira à la psychologie de Sophonisbe l'élément sentimental que nous venons de souhaiter.

Selon cet historien, l'ardent Masinissa aurait été envoyé encore tout jeune à Carthage pour y recevoir cette éducation accomplie que l'on devait à un prince du sang. C'est là qu'à l'époque des doux soupirs il aurait peut-être confondu ses désirs, ses espérances, ses aspirations, avec celles d'une âme également tendre et passionnée, de Sophonisbe, fille d'Asdrubal. Celui-ci, épris des talents et des vertus du jeune Numide, lui aurait promis sa fille en mariage, l'emmenant ensuite avec lui

[1] « La sola *sublimità*, ove non riunisca in sè una dose pari di « *affetto*, piace assai più nella storia che non sul teatro, dove l'abbon- « danza di quella non compensa mai la mancanza o scarsità di « questa. » Alfieri. *Parere sulla Sofonisba.*

en Espagne où il tâchait en vain de tenir tête à Scipion. Cependant Syphax aspirait lui aussi à la main de la jeune fille. De dépit il se mit à piller les territoires de Carthage, en promettant à Scipion, qui s'était alors rendu à sa cour pour lui proposer l'alliance de Rome, qu'il lui accorderait son appui, dès que les Romains passeraient en Afrique pour combattre les Carthaginois[1]. Le sénat de Carthage, qui jugeait d'un prix inestimable l'appui de Syphax dans la guerre contre Rome, n'hésita pas un instant à arracher Sophonisbe à ses premiers engagements avec Masinissa et à la jeter, peut-être malgré elle, entre les bras du vieux roi, à l'insu même d'Asdrubal[2]. Masinissa, furieux, s'entendit, lui aussi, en Espagne, avec Scipion. Il lui promit son appui à l'insu d'Asdrubal. Ce dernier, apprenant l'affront fait à la fois à sa fille et à celui qu'il considérait déjà comme son gendre, en éprouva une vive douleur. Ayant appris aussi le revirement de Masinissa, il estima indispensable de subordonner les intérêts de Carthage à ses intérêts privés. Comme Masinissa, par suite de la mort de son père, rentrait en Afrique pour prendre possession de ses États, Asdrubal le fit accompagner par quelques-uns de ses cavaliers, avec l'ordre de le tuer. Mais le jeune et valeureux prince, échappant habilement à cette embûche, réussit à s'affermir dans le domaine de ses pères. Ayant rassemblé une nombreuse cavalerie, il commence contre Syphax et contre les Carthaginois une terrible guerre de partisans, dans laquelle sa propre expérience et les aptitudes toutes particulières de ses soldats lui

[1] Cf. aussi Tite-Live, XXVIII, 18. « Ita in terram prior Hasdrubal, mox Scipio et Laelius egressi ad regem pergunt; magnificumque id Syphaci (nec erat aliter) visum, duorum opulentissimorum ea tempestate duces populorum uno die suam pacem amicitiamque petentes venisse. »

[2] Cf. p. 5; cette histoire de mariage se trouve mentionnée au ch. X des *Guerre africane* et au ch. XXXVII des *Guerre di Spagna*.

assuraient tous les avantages[1]. Plus favorisé par la fortune que chez Tite-Live, il réussit à tenir tête honorablement à ses ennemis. A l'arrivée de Scipion, grâce à son secours, par un adroit stratagème il s'empare de Hannon, général carthaginois[2], qu'il échange ensuite, avec le consentement de Scipion, contre sa propre mère, prisonnière d'Asdrubal[3]. Les vicissitudes de la guerre qui se déroule, à quelques différences près dans le fond et dans les détails, comme chez Tite-Live, le retrouvent partout et toujours habile, vaillant, actif, implacable. Il se saisit de son rival, il s'empare sans coup férir de Cirta, il épouse son ancienne fiancée et il lui apporte lui-même le poison quand il s'aperçoit que, malgré ses anciens droits, Scipion n'approuvera jamais son mariage. Sophonisbe d'ailleurs n'hésite pas à s'empoisonner en recommandant à sa nourrice de ne pas plaindre sa courageuse mort[4]. C'est bien là cette victoire honteuse de Syphax que nous avons déjà constatée chez

[1] Cette guerre a une certaine relation avec celle que nous raconte T.-L., XXXIX, 29-33, et que nous avons résumée. Cf. pp. 10-11. C'est peut-être la même, mais peu importe de l'établir. Remarquons seulement qu'ici c'est Masinissa qui fait la guerre à Syphax, poussé par le ressentiment d'un amour trahi; chez T.-L. c'est Syphax qui la déclare à Masinissa par jalousie.

[2] Aux environs de la tour d'Agathoclès, du nom d'Agathoclès, roi de Syracuse. Cette tour était tout près d'Utique.

[3] Détail d'une grande importance; il n'y en a aucune trace chez Tite-Live. Il nous dit à ce propos : un général Hannon, fils d'Hamilcar, fut tué dans un combat de cavalerie, tous ses cavaliers furent massacrés, et c'est Masinissa qui par sa ruse contribua beaucoup à ce revers carthaginois (XXIX, 34). Un autre Hannon, Carthaginois, fils de noble famille, avait été tué avant le précédent. Il était à la tête de cinq cents cavaliers que les Carthaginois, terrifiés par le débarquement de Scipion, avaient envoyés contre lui pour essayer de retarder sa marche (XXIX, 29). Au ch. XXXV de ce même livre T.-L. dit : « Duos eodem nomine Carthaginiensium duces duobus equestribus proeliis interfectos non omnes auctores sunt, veriti, credo, ne falleret bis relata eadem res; Coelius quidem et Valerius captum etiam Hannonem tradunt.

[4] Mais Appien ne rapporte pas les paroles de Sophonisbe.

Tite-Live[1]. La générosité de Scipion vient encore faire ressortir cette honte. Bien qu'il ait un air peut-être encore plus résolu et inflexible que chez Tite-Live, il accueille le roi avec bienveillance : il le traite en ami et l'admet à ses conseils pour profiter de la connaissance que Syphax avait du pays[2]. Masinissa qui retourne avec un sans-gêne assez choquant à Cirta, une fois le sacrifice consommé, montre lui-même aux Romains le cadavre de la reine et ordonne qu'on lui fasse de dignes funérailles.

Tel est le récit d'Appien, récit simple et aride et d'où la psychologie est presque absente. Il ne nous permet pas de parler de personnages, de caractères. Il ne nous montre que des silhouettes pâles et inconséquentes, sans unité : Masinissa, malgré quelques beaux traits de caractère, ne suit pas la logique de sa situation. C'est essentiellement un preux et vaillant guerrier, sans doute ; mais à l'égard de son épouse il se montre aussi insupportable et certainement plus cruel que chez Tite-Live. Il la sacrifie avec une facilité, une indifférence féroce, ce qui nous surprend d'autant plus que c'est uniquement pour reconquérir son ancienne fiancée qu'il avait entrepris la guerre contre Syphax et Carthage. Sophonisbe est presque effacée : Appien a complètement laissé à notre imagination le soin de nous représenter la fameuse entrevue de la reine avec son vainqueur. Sophonisbe ne se révèle que par sa fin, toujours imposante. Appien ne ménage guère non plus les deux autres entrevues de Scipion avec Syphax et avec Masinissa. Il s'en tire en

[1] Il importe de retenir ce que Syphax dit à Scipion : « Sofonisba, la « figlia d'Asdrubale, alla quale io volli ogni bene per tutti i mali « miei, Sofonisba ama la patria sua potentemente e vi volge chiunque « ella vuole. Questa dall'amicizia vostra mi travolse a quella della « sua patria ed in tanto disastro da tanta felicità mi ridusse. » (*Le guerre africane*, VIII, 27.)

[2] Trissino profitera de ce détail.

quelques mots. Négliger ainsi les situations les plus dramatiques du récit c'était en amoindrir sensiblement l'importance et le rendre d'une monotonie terne et pitoyable. Il ne vaut guère plus que par les quelques détails nouveaux que nous avons cherché à mettre en lumière et par l'élément romanesque. Voilà ce qui fixe, ce qui doit surtout fixer notre attention. Peu importe pour nous d'établir s'il s'agit d'un fait authentique ou plutôt d'une invention fantaisiste de l'historien Alexandrin [1]. Puisque tous les dramaturges se sont hâtés d'en profiter, il convient d'en étudier la portée dramatique, de rechercher quelles modifications il allait imposer au récit de Tite-Live.

D'une part, en ajoutant à l'intérêt de l'action, il complète en quelque sorte le drame d'amour et le naturel y gagne. Syphax aime Sophonisbe, qui aime Masinissa dont elle est aimée. Le mari, la femme et l'amant, voilà l'éternelle trinité qui forme le fond d'une grande partie de nos drames et de nos romans contemporains. Mais cet élément romanesque n'en bouleverse pas moins le simple et robuste drame de Tite-Live et cela d'une façon assez grave. Il en change tout à fait l'intime contexture : de nouveaux rapports s'établissent entre les personnages ; leurs premières situations, simples et bien définies, se compliquent singulièrement, d'où la difficulté de les traiter convenablement. Que va-t-il devenir ce malheureux Syphax déjà si ridicule ? Peut-il encore se conduire comme chez Tite-Live ? Mais c'est surtout sur Masinissa et sur Sophonisbe que cette histoire d'amour va exercer le plus redoutable contre-coup. Quelle sera donc la situation du héros ? Quelle conduite va-t-il observer à l'égard de Sophonisbe ? Et Sophonisbe ? Elle

[1] Même remarque pour les autres détails déjà signalés et dont les poètes ont différemment usé. Nous ne prétendons pas faire de la critique historique.

va se trouver dans une des situations les plus délicates, les plus embrouillées, les plus difficiles à faire accepter à la scène. Quelle révolution et quelle complication dans la psychologie encore assez rudimentaire de ces âmes si simples ! C'est autour de ces écueils que vont se mesurer les forces des différents poètes. En constatant et en jugeant ce qu'ils ont successivement fait pour les éviter, nous verrons au fur et à mesure ressortir et se préciser dans leurs moindres détails les nombreuses difficultés auxquelles nous venons à peine de toucher.

Telles sont les données historiques. Les analyses que nous venons de faire seront la base de toutes nos considérations. Cependant, avant d'aborder les différentes *Sophonisbe* il faudra jeter un coup d'œil sur le chant V du poème épique de Petrarca, *Africa*. Nous y retrouvons le drame de Tite-Live merveilleusement encadré. On y a beaucoup puisé aussi. C'est donc en tant que source que nous allons l'étudier. Il s'agit de voir ce qu'il pouvait offrir de nouveau.

CHAPITRE II

Petrarca.

L'inspiration qui a dicté à Petrarca son épopée latine *Africa* a eu plusieurs sources : d'abord le culte que le poète avait pour Scipion, pour la république romaine et qu'il se proposait de faire revivre dans l'âme de ses contemporains ; en second lieu son culte passionné pour le plus grand historien de cette république, pour Tite-Live. Il voulait encadrer dans un vaste tableau les anciens héros avec leurs vertus et leurs exploits et les offrir, modèles incomparables, à une époque qu'il jugeait indigne de son passé. Aussi, sur le récit de la seconde guerre punique qui constitue le fond de son épopée, a-t-il greffé tout ce que l'histoire de Rome a de plus grand, depuis ses origines jusqu'aux derniers siècles de l'Empire. C'est à la fois un hymne à Scipion, à la toute-puissance romaine et une plainte douloureuse sur sa décadence, qui s'exhalent d'une simple traduction en vers — mais quelle traduction ! — du texte de Tite-Live. Sa religion de l'histoire empêchait Petrarca de s'en écarter et par là même de « créer » au sens poétique du mot. Il en va de même de l'épisode de Sophonisbe et de Masinissa auquel Petrarca a consacré le cinquième chant de son poème.

C'est pourtant un des endroits où le poète s'est cru le plus autorisé à accorder une certaine place à son inspiration et par cela même un des passages les mieux réussis. A propos de personnages et de faits secondaires,

Petrarca se sentait moins entravé par l'histoire. Accoutumé d'ailleurs à chanter partout l'hymne de ses passions, à donner l'essor à sa tendresse et à sa sensibilité débordantes, il ne pouvait manquer de nous offrir en cette occasion la charmante idylle qu'il a rêvée toute sa vie. Peindre Masinissa qui, jeune, beau, vaillant et amoureux, réussit à se voir maître, ne fût-ce qu'un instant, de la femme désirée et dont il est tendrement payé de retour; prêter à Sophonisbe une passion discrète, mais qui ne l'empêche pas de répondre aux ardents baisers de son époux et d'être ainsi l'héroïne du drame sentimental ; peindre ensuite, avec les couleurs les plus poignantes, l'écroulement triste de ce rêve surhumain ; voilà quel devait être l'objet de Petrarca.

Tout en ayant suivi de très près le texte de Tite-Live [1], Petrarca s'est arrêté de préférence à certains détails, il les a développés, il a brodé des variations sur les motifs historiques. Ces passages se rencontrent dans les deux rôles de Masinissa et de Sophonisbe et renferment le drame d'amour. C'est donc sur eux que nous nous arrêterons. Nous allons les analyser l'un après l'autre, dans leur ordre naturel, qui est celui du récit historique, et tâcherons de résumer ensuite les idées qui s'en dégagent. L'élément sentimental augmentait et compliquait davantage les difficultés inhérentes au sujet. Il faudra rechercher si Petrarca a vu ces écueils et

[1] Syphax est toujours le personnage historique. A un seul endroit de sa plainte il a un peu plus de dignité, lorsqu'il regrette de ne pas avoir trouvé la mort sur le champ de bataille, parmi les monceaux de cadavres. Mais ce n'est qu'un éclair; la vérité historique reprend aussitôt le dessus.

Scipion nous semble plus autoritaire que chez T.-L. La tournure *sentimentale* de l'épisode rendait sa situation encore plus difficile : on s'attendrit sur les maux de Sophonisbe et de Masinissa aux dépens de Scipion qui sépare cruellement ce que la nature voudrait réunir. Il est étrange que Petrarca n'ait pas songé à rendre son rôle moins ingrat à nos yeux.

dans quelle mesure il a réussi à les éviter. Entre temps nous jetterons aussi un coup d'œil sur l'épisode de Sophonisbe dans le *Trionfo d'Amore*. Dix ans après avoir achevé son poème, Petrarca reprenait cet épisode et il est bon de voir la nouvelle manière dont il l'a conçu.

L'entrevue de Sophonisbe et de Masinissa, au point de vue de la forme, est devenue, dans des proportions réduites, naturellement, une bonne scène de tragédie. Petrarca développe et complète la scène de Tite-Live : dans un dialogue plein de mouvement et d'intérêt, Masinissa répond à la prière de Sophonisbe, celle-ci reprend la parole, d'où nouvelle réponse de Masinissa. Il relève enfin son humble souveraine en versant des torrents de larmes.

Au point de vue du fond la prière de Sophonisbe est empreinte d'une mélancolie tendre et touchante. Nous n'y trouvons plus le fier accent de l'héroïne de Carthage. C'est encore une ennemie de Rome qui parle, puisqu'elle aussi, par ses soupirs et ses larmes, elle a poussé son époux à la guerre [1] ; mais c'est une ennemie bien tendre, bien craintive et sanglotante, fort peu à redouter. Elle ne formule qu'un vœu : éviter le joug des Romains au pouvoir desquels elle redoute de tomber vivante [2]. Masinissa, frappé du coup de foudre, oubliant ses armes et son ardeur martiale, lui offre humblement sa main et le royaume qu'il vient de conquérir

[1] Cf. *Africa Francisci Petrarchae nunc primum emendata curante Francisco Corradini*. Padova MDCCCLXXIV.

V. 48 : ..... pectus apertum
Lene tumens blandoque trahens suspiria pulsu,
Cum quibus instabilem potuit pepulisse precando
Unde nequit revocare virum ; .....

[2] Idem, v. 102 : « Eripe ludibrio miseram manibusque superbis,
Eripe ; deque meae specie, rex inclite, mortis
Tu cui fata favent, cui mens se devovet ultro,
Videris. » Cf. aussi v. 88-89 et 137.

sur elle[1]. Sophonisbe décline tristement toutes ces offres. Nul bonheur ne pourrait lui arriver au cours de sa vie, pareil à celui de devenir la femme de Masinissa. Mais désormais sa situation est si triste qu'elle ne peut concevoir d'autre espoir légitime que la mort[2]. N'en doutons point, c'est déjà une amoureuse qui parle: aimable et touchante coquetterie imaginée uniquement pour exciter davantage la passion de Masinissa! Aussi le Numide revient-il à la charge avec plus d'enthousiasme, avec plus d'affectueux empressement encore. Peut-être aperçoit-il son avantage et veut-il se hâter d'en tirer parti. Il ne donnera la mort à Sophonisbe qu'à la dernière extrémité.

L'émotion lui coupe la parole. Pâle et chancelant il entre seul au palais royal. Dans le silence de la chambre à coucher il cherche à descendre en lui-même et à faire un peu de jour dans son âme. Il reconnaît alors qu'il ne lui est pas facile de tenir la parole qu'il vient d'engager. Il entrevoit les innombrables et insurmontables difficultés qui s'opposent à son mariage, les dangers qu'il va courir. Cependant la passion l'entraîne impérieusement. Combattu par les sentiments les plus opposés il demeure ainsi dans une perplexité cruelle,

[1] Cf. *Africa*, etc. v. 70 : Vulnus inardescens totis errare medullis
Coeperat : aestivo glacies ceu lenta sub aestu,
Cera vel ardenti facilis vicina camino,
Liquitur ille tuens captiva captus ab hoste,
Victaque victorem potuit domuisse superbum.
Quid non frangit amor? Quis fulminis impetus illi
Aequandus? etc.

Idem, v. 114 : « ..... regina manebis
Et nostri memoranda tori per saecula consors,
Etc.

[2] Idem, v. 128 et suiv. : « Quid mihi vel longa potuit contingere vita
Laetius, ad talem quam si translata maritum
Ducerer, ...
....
..... sat magna petenti
Dona dabis mortem,.....

incapable de s'arrêter à aucun parti. Le profil touchant de la reine éplorée alterne devant ses yeux avec un autre plus austère et courroucé, celui de Scipion. Ces deux images se disputent son âme et chacune d'elles s'en rend tour à tour maîtresse. Dans ces combats douloureux sa passion ne fait que s'exciter et s'exaspérer. Elle doit l'amener au mariage, inéluctablement. Les charmes de la beauté présente finissent par l'emporter sur le prestige du chef absent. Masinissa rappelle la série épique de péripéties auxquelles il a miraculeusement échappé. Il se dit que justement l'heure du repos vient de sonner pour lui. Son cruel ennemi qu'il tient sous ses pieds lui rend[1] en gémissant ce royaume qu'il lui avait ravi : une femme d'incomparable beauté, qui lui appartient par droit de conquête, implore sa protection. La fortune semble donc enfin lui sourire ; pourquoi ne saisirait-il pas cette occasion favorable dont ses anciens malheurs semblent justement lui donner le droit de profiter ? Pourquoi ne devrait-il pas devenir l'époux de Sophonisbe ? Quelle grande, quelle aimable, quelle éblouissante reine ne fera-t-elle pas, assise sur le trône qu'il va lui élever ? Quelle délicieuse idylle ne va-t-il pas vivre avec elle ? Rien ne pourra en troubler la douceur calme et limpide. Scipion lui-même en sera attendri et au lieu de la condamner il la contemplera d'un œil indulgent. Les fluctuations imperceptibles de cette âme naïve de barbare et conquise tout entière par une passion irrésistible, ne

[1] Cf. *Africa*, v. 213 : « ..... Hostem (qua nulla voluptas
Maior) habes vinctum, vitaeque et mortis in ipsum
Arbiter es, qui cara tibi tulit omnia solus.
Omnia nunc redeunt : simul hic possessor iniquus
Regna gemens *reromit*, nitidisque simillima Nymphis
Femina praeterea primo spoliata marito
(Bellorum sic iura volunt) occurrit et ardet,
Si liceat, sed multa timet sibi conscia sortis.
Nempe verecunde petit id, quod voce negare
Visa fuit metuens. Etc.

pourraient être mieux rendues. Il y a un crescendo admirablement conduit et qui amène tout naturellement Masinissa à l'apogée de son bonheur.

Mais, tandis que le jeune Numide s'enivre ainsi d'amour, Sophonisbe est en proie au remords et à de sombres visions. Ses pressentiments ne tardent pas à s'accomplir [1].

Le jour est à son déclin. Dans la pénombre du soir qui tombe. Masinissa égaré, anéanti, presque sans conscience, rentre dans sa tente où il s'affaisse lourdement sur son lit. Dès qu'il reprend connaissance, les premières idées qu'il conçoit, au milieu des angoisses qui le ressaisissent et sous l'obsession de la réalité, sont des idées de fuite. Mille projets bouillonnent dans sa cervelle. Tantôt il voudrait quitter le camp à la dérobée et s'aventurer avec son épouse sur des mers inexplorées ; tantôt il voudrait se diriger tout droit vers les murs de Carthage et là, humble et gémissant, demander grâce à ses anciens amis, faire cause commune avec eux ; tantôt encore il voudrait s'enfuir à travers l'Afrique, pénétrer dans les forêts tropicales, demander un asile au pays des serpents et des bêtes féroces. Plus humaines que Scipion elles s'attendriraient sans doute à la vue de Sophonisbe et les respecteraient tous deux. Mais rien n'est prêt et d'ailleurs la puissance romaine ferme tous

[1] Cf. *Africa*, v. 254 : ... . Fortasse, beatus
Coniugio, sobolemque sibi turbamque nepotum
Rex animo complexus erat, genialia laetus
Tempora noctis agens. Illi non blanda mariti
Oscula mille novi, non regni iura vetusti
Per cunctos promissa deos, de corde pavorem
Funditus expulerant : semper tremefacta sepulcrum
Ante oculos mortemque tulit. Nec somnia laetum
Portendere aliquid. Visa est sibi nempe secundo
Rapta viro, sentire minas et iurgia primi,
Et tremuit, sopita licet. Tum vertice montis
Aërii traducta sedens, subiecta videbat
Regna sibi etc...

les passages. Il faut succomber sous l'implacable destinée. Brûlant d'amour, dévoré par le chagrin, en proie tour à tour à la fureur et à la crainte, Masinissa se roule désespéré sur son lit pendant les longues heures de la nuit et exhale sa douleur dans des plaintes célèbres. Ce sont des couplets lyriques débordants de tendresse poignante, vibrants d'émotion sincère, dignes en un mot de la plume de Petrarca. Trois ou quatre motifs alternent tour à tour suivant un ordre que le poète, en grand artiste, a savamment imaginé : la beauté superbe de Sophonisbe et le désespoir de Masinissa qui va en être privé pour toujours ; son indignation contre Scipion qui, par une contradiction étrange, lui a tout à la fois donné et ôté la vie — c'est grâce à lui qu'il a connu Sophonisbe et c'est à cause de lui qu'il doit renoncer à elle[1] ; — la consternation de cet ardent amoureux qui se voit forcé de donner lui-même la mort à son épouse pour la soustraire à la honte du servage ; enfin l'impossibilité de lui survivre. Masinissa tuera Sophonisbe, mais il la suivra dans la mort ; il y trouvera le seul soulagement qui lui reste dans l'excès de sa douleur. Voilà les motifs poétiques qui, sous des formes diverses, reviennent dans chaque couplet avec une régularité rythmique. De là, dans le morceau, une certaine monotonie. Mais tel devait être le caractère des plaintes d'une âme simple. Cette monotonie ne fait qu'ajouter au pathétique de cette poignante élégie qui est à la fois un hymne d'amour et de douleur.

La mort de Sophonisbe, le dernier point du récit, a encore attiré tout particulièrement l'attention de

[1] Cf. *Africa*, v. 559 : « O utinam Libycum nunquam transisset in orbem !
O utinam Latiis semper mansisset in oris !
Quid precor heu demens? Si non venisset, amicoe
Et decor et species faciesque simillima soli
Non mihi nota foret; sine qua nec vita fuisset
Grata quidem : [hic] pariter (quanta est discordia !) vitam
Abstulit, ac tribuit. Etc.

Petrarca. Sophonisbe expire au milieu de son entourage. L'envoyé de Masinissa, qu'une vieille annonce à la reine, remplit sa mission en tremblant. La terreur et l'étonnement transparaissent sur tous les visages. Sophonisbe prend résolument la coupe et la vide d'un seul trait parmi les pleurs et les sanglots des assistants. La fin courageuse de la reine est ainsi encadrée par cet ensemble de détails dramatiques et touchants qui rendent le tableau plus solennel. Avant de mourir Sophonisbe nous met au courant, elle aussi, de ses sentiments et d'une façon plus détaillée que chez Tite-Live. C'est un véritable discours qu'elle fait à ceux qui l'assistent. C'est ici surtout que Petrarca a modifié le fond du récit historique.

Sophonisbe regrette encore de s'être remariée, mais uniquement parce que, dégagée des liens de la terre [1], elle eût gagné plus vite les hauteurs du ciel. Idée essentiellement chrétienne, que Petrarca affectionnait, qui est à la base de sa philosophie ascétique et a inspiré toute la seconde partie du *Canzoniere :* les affections terrestres sont comme des chaînes qui empêchent les âmes de s'élever au ciel d'un vol rapide. Quels pouvaient bien être pour Sophonisbe ces liens qui l'enchaînaient à la terre et dont elle se plaignait ? Nous ne voyons guère que son amour pour Masinissa. C'est ce que nous montre d'ailleurs la suite de son discours. Sophonisbe éclate en une violente invective contre ces Romains barbares et usurpateurs et contre ce Scipion, exécuteur impitoyable de leurs décrets iniques. Elle lui prédit les innom-

[1] Cf. *Africa,* v. 727 : « Suscipio mandata libens, nec dona recuso
Regia, si maius nihil est, quod mittere dulcis
Posset amans : certe melius moriebar, in ipso
Funere ni demens nupsissem, (numina testor
Conscia) non aliquid quoniam de coniuge caro
Sit nisi dulce mihi ; *sed sidera protinus alta,*
Terrenis ut eram vinclis exuta, petebam.
Hoc refer extremum, et mortis mihi testis adesto
Etc., etc.

brables chagrins qui affligeront son auguste vieillesse, l'ignominie de son fils et les mémorables paroles que le général romain, chargé d'années et de victoires, adressera de son exil volontaire à l'ingratitude de ses concitoyens. Et cela parce que les Romains osent violer les mariages régulièrement contractés et les amours légitimes, briser les liens de la foi conjugale [1]. C'est donc une amoureuse qui se montre à nous. Elle retrouve un rayon d'énergique fierté, mais uniquement pour protester contre cette violation des droits de l'amour. Cet éclat de colère, qui de prime abord semblerait inspiré par le patriotisme trahi, n'est en définitive que le ressentiment d'une amante désabusée.

Aussi le caractère de Sophonisbe soulève-t-il des objections : Masinissa est en définitive un Romain et la reine orgueilleuse, celle qui devrait être l'ennemie jurée de Rome, court au-devant de lui, cherche à le séduire par ses charmes [2], se prend d'amour pour lui et l'épouse. Le patriotisme de Sophonisbe n'est plus assez prononcé pour justifier sa conduite et son second mariage, et d'autre part sa passion blesse notre délicatesse et rend tout à fait choquantes ses nouvelles noces déjà étranges. On s'attendrait au moins à la voir lutter contre elle-même, d'autant plus que c'est une héroïne chrétienne et

[1] Cf. *Africa*, v. 743 : « Non satis est hostem regnis spoliasse paternis :
Libertate animos spoliant, *et rite coactis*
Coniugiis sanctoque audent irrumpere amori
Ac pactos laniare toros. Victoria postquam
Romano stat certa duci, nec flectere quisquam
Fata potest aeterna Jovis : sint ultima vitae
Tristia, et eximiis sua Roma ingrata tropaeis ;
Exsul et a patria deserto in rure senescat
Solus et a fidis longe semotus amicis ;
Nec videat sibi dulce aliquid, qui dulcia nobis
Omnia praeripuit : etc., etc.

[2] Cf. idem, v. 12 : Haec subitis turbata malis in limine visa est
Obvia victori, si quam fortuna pararet
Tentatura viam duraeque levamina sortis.

que Syphax est encore vivant : mais la lutte intime est à peine indiquée [1].

Cependant Petrarca semble à quelqu'un avoir fait allusion, à deux endroits de son épisode [2], à un ancien

[1] Cf. v. 254 et suivants cités p. 31.

[2] Cf. Marchese, *Studio sulla Sofonisba del Trissino*, Bologna, 1897. Voici les deux passages en question :

V. 276 : Vulgus adulterii signabat nomine factum,
Quod neque legitimis arsissent ignibus inter
Armorum strepitus alioque superstite rege
Coniuge ; captivae victori forma quod uno
Visa die, et dilecta *prius*, subitoque recepta
Foedere, non inter patrios ex more penates ;
Judicio nec quid, sed cuncta, libidine sanas
Praecipitante moras, fierent. Sic omnia vulgus
In peius torquere loquax.

V. 372 : ..... Iam senserat iras
Scipio, namque oculos et stigmata clara, loquentis
In vultu, nimium offensi spectarat amoris.
Hinc magis atque magis cari scelus horret amici :
Iustus amor regis quoniam si digna querelae,
Massinissa, tibi *fuerat*, non iusta rapinae
Causa furor stimulisque repens impulsa libido
Turpibus.

L'écueil de l'interprétation du premier passage consiste dans ce « prius » qui pourrait avoir l'air d'une allusion à un ancien amour entre Masinissa et Sophonisbe. Mais « prius » a évidemment ici le sens de « statim ». Masinissa en un jour voit sa prisonnière, tombe amoureux d'elle et l'épouse. C'est le coup de foudre. C'est l'interprétation la plus naturelle, celle qui cadre le mieux avec le caractère et la conduite des deux héros, avec l'allure générale de l'épisode.

Dans le second passage l'allusion ne nous semble pas exister du tout. Scipion, profondément touché par les paroles de Syphax, ayant lu sur son visage les marques claires d'un amour par trop blessé, n'en conçoit que plus d'horreur pour le « crime » de son cher Masinissa et fait en lui-même des réflexions sur ce mariage aussi déraisonnable que choquant. Mais dans ce « justus amor regis » il ne peut être question que de l'amour légitime du roi Syphax pour son épouse, amour qui avait été un digne sujet de plainte pour Masinissa, sans excuser son mariage avec Sophonisbe. Scipion se reporte par la pensée au moment où Masinissa est tombé amoureux de la reine et l'a épousée ; telle est l'explication de ce « fuerat » ; à ce moment-là, pour Masinissa, tombant amoureux de Sophonisbe, l'amour du roi Syphax, bien que légitime, avait été un digne sujet de plainte.

amour entre Sophonisbe et Masinissa, étouffé ensuite par les vicissitudes politiques. Mais il ne s'agit pas d'une circonstance précise, formelle comme on trouve chez Appien que Petrarca n'a jamais connu. Ces traces d'anciennes fiançailles se réduisent plutôt à une question d'interprétation du texte, et elles n'exercent en tout cas aucune influence sur l'économie générale de l'épisode [1]. La passion des deux héros, soudaine et imprévue, surgit et se déroule en dehors de cette nuageuse histoire de fiançailles et Petrarca cherche justement à faire ressortir les ravages des coups de foudre par de fréquentes et mélancoliques réflexions.

La question du second mariage s'imposait à Petrarca, mais il semble l'avoir traitée au point de vue drama-

[1] Masinissa, en présence de Sophonisbe, se sent brûler d'une flamme inconnue :

V. 107 : Immemor armorum iuvenis, cui Martius ardor
Exciderat, graviduique novae dulcedine formae
Pectus, et *insolitis ardebant viscera flammis,*
Etc.

Masinissa nous dit encore dans ses plaintes que, sans Scipion, il n'aurait jamais connu ni la grâce, ni la beauté, ni le visage semblable au soleil de Sophonisbe (cf. v. 559 et suivants, p. 32). Ces deux passages sont en contradiction avec les deux autres de la note précédente. Cette contradiction est d'autant plus significative qu'il s'agit du rôle de Masinissa. Selon M. Marchesi, c'est justement pour justifier la passion ardente de Masinissa que Petrarca aurait eu recours à une ancienne histoire de fiançailles. C'est donc le rôle de Masinissa surtout qui devrait nous en fournir des preuves. Au contraire la conduite du héros est celle d'un homme qui n'a jamais connu Sophonisbe.

Sophonisbe, semble-t-il, plutôt que Masinissa, aurait besoin d'une justification; mais dans tout son rôle il n'y a pas la moindre allusion à une ancienne passion pour son vainqueur : c'est son grand air, ses armes, les signes de faveur et les applaudissements de sa suite, qui le lui désignent au moment où elle va tomber à ses genoux :

V. 76 : ..... Iamque illa gradu provecta trementi
Est affusa ducis genibus, quem *cultus et arma*
Ediderant comitumque favor plaususque sequentum ;
Etc.

Quant aux réflexions mélancoliques sur l'amour, cf. v. 70 et suivants, p. 29.

tique[1] et non au point de vue moral. Chaque personnage juge à sa façon, et comme il le doit, ces secondes noces[2]. Quant à son avis personnel là-dessus, Petrarca ne l'exprime pas, probablement parce qu'il n'en a pas eu[3]. Du reste l'ancienne promesse de mariage servirait tout au plus à donner une raison plus convenable à la passion de Sophonisbe, mais non pas à la légitimer. Seul son vainqueur en serait ennobli.

[1] Cf. v. 254 et suivants, p. 31 ; en montrant Sophonisbe en proie au remords, Petrarca vise simplement à des effets dramatiques.

[2] Cf. v. 236 et suivants : Masinissa pour se fournir des justifications se dit que Scipion ne condamnera pas sa passion juvénile et qu'il appellera son amour une union sacrée et non pas un commerce illégitime :

V. 236 : « ..... Propera,nec enim tibi forte timendum est,
Ne tua condemnet iuvenilia furta benignus
Scipio : quin iuvenem iuvenis miserabitur ultro.
Viderit ut lacrimas, *veniam praestabit amori,*
Coniugium fortasse sacrum, non furta vocabit,
Reginamque tori sociam venerabitur olim
Mitior ille ducum. »

Avant de sacrifier Sophonisbe il se demande s'il brisera les nœuds sacrés du mariage :

Cf. v. 578 et suivants :

« Ergo ego, Romano placitum quia, *sancta revellam*
Foedera coniugii ? Licuit sine coniuge regem
Vivere, et id satius fuerat, quia coelibe vita
Scipio noster erat : *sponsae nunc pacta negare*
Non licet. Ast ingens et inexorabile turbat
Imperium : quid agam ? Morieris, munere cari,
[O] Sophonisba, viri morieris : etc.

Sophonisbe, de son côté, atteste la sainteté de son mariage (cf. v. 743 et suivants, p. 34) et enfin Scipion déplore l'acte coupable de son cher ami : cf. v. 284 et suivants :

..... Iam crebrior aures
Fama ducis vario fervens pulsaverat aestu.
Indoluit cari facinus miseratus amici
Dux penitus, rerumque modum secum ipse revolvens,
Intempestivos est detestatus amores,
Multaque in absentem tacitus convicia finxit.

[3] Après avoir rapporté les bavardages du public, il se borne à ajouter d'un ton indulgent :

V. 283 : ..... Sic omnia vulgus
In peius torquere loquax. Iam, etc. (Cf. v. 276 et suiv., p. 35.)

En tout cas, il est un point sur lequel on peut être affirmatif : Petrarca a tiré un voile discret sur l'amour de son héroïne. Cet amour timide, craintif, ne se montre dans tout son jour qu'au moment où la pitié nous pousse à l'excuser. Le poète ressentait pour Sophonisbe une grande pitié qu'il a cherché à susciter dans nos âmes. Il a voulu étouffer nos réflexions peu bienveillantes sous une grande voix de commisération et de pardon. D'autre part il n'a pas sondé l'âme de la reine, et après avoir mis aux prises le patriotisme et l'amour, il a renoncé à nous montrer les vicissitudes d'une lutte où la conduite de Sophonisbe aurait trouvé ses indispensables explications. Il a laissé son héroïne dans la pénombre, croyant ainsi la sauver.

Bien au contraire c'est encore le côté dramatique du rôle qui en a souffert. A vrai dire Sophonisbe, plutôt amoureuse que patriote, ne personnifie nettement aucune de ces deux idées. Elle joue un rôle terne, indécis et comme brouillé. Les éléments qui le forment n'ont pas été bien fondus. Malgré la tendresse délicate et la mélancolie touchante épandues dans la première partie de ce rôle ; malgré la fierté qui brille dans la seconde, nous demeurons sous l'impression pénible de l'inachevé.

L'amour vrai, l'amour-passion avec ses éclats, ses tourments, ses fureurs, ses abandons, avec tous ses attributs en somme, nous le trouvons dans Masinissa. Ici Petrarca avait les coudées franches et il pouvait nous prodiguer les fruits de son expérience et les couleurs de sa riche imagination. Masinissa résume bien à lui seul le drame d'amour. Son rôle est le plus développé, le plus soigné. Malgré sa sensualité Masinissa est tendre, sensible, délicat. C'est un instrument moins docile entre les mains de Scipion. Au milieu de sa détresse, écrasé par une puissance qui l'oppresse de toutes parts et à laquelle il doit fatalement succomber, il trouve encore un reste d'énergie pour songer à une résistance

désespérée. Son profond chagrin témoigne de la sincérité de son amour et le soustrait au dur reproche de sauvage amoureux qu'on pouvait lui adresser dans l'histoire. Certes, il ne chante au fond que l'hymne de sa passion déçue : toute action extérieure est retranchée. Mais ne cherchons pas le drame dans un épisode lyrique. Sous le nom de Masinissa Petrarca s'est chanté lui-même : c'est une partie de son âme avec sa tendresse triste, sa sensibilité pénétrante, ses chagrins d'amour, qu'il a versée dans l'âme de son jeune héros. Aussi devait-il l'ennoblir à nos yeux et trouver l'occasion de le relever dans cette crise, si humiliante pour lui, chez Tite-Live.

Si l'épisode de Petrarca compte dans l'histoire littéraire, s'il est parmi les passages les plus estimés du poème, c'est par le lyrisme qui coule à larges flots. Il va de pair avec les pièces du *Canzoniere*. Par là il a été une puissante source d'inspiration. Il faudra chercher dans cet épisode l'âme de celui qui le premier a compris le poème essentiellement lyrique que peut renfermer un seul instant de la simple vie humaine et qui a su l'écrire. Il faudra y rechercher l'affirmation courageuse du « moi » qui, après de longs siècles de mysticisme nuageux, perce pour la première fois chez Petrarca, ouvrant dans l'histoire de la pensée humaine une nouvelle époque, l'époque moderne. C'est par là que le premier homme moderne, qui a commencé à se soucier de la terre tout en songeant au ciel, le chef d'école de cette glorieuse génération d'humanistes qui ont préparé la Renaissance, a su donner une physionomie, une expression, une vie tout à fait nouvelles au récit de Tite-Live.

Les *Trionfi* sont le titre d'un poème allégorique où Petrarca, sous l'influence de la *Divina Commedia*, a essayé de représenter les destinées de l'homme

après la mort, tout en chantant comme ailleurs la femme de ses rêves. A Vaucluse, au milieu d'une verte prairie émaillée de fleurs et par une superbe journée de printemps, le poète, épuisé par son habituelle tristesse qu'il allait oublier au sein de la nature rajeunie, est surpris par un profond sommeil. Dans un éblouissement de lumière l'Amour lui apparaît sur son char de triomphe, traînant après lui la foule de ses innombrables victimes. Guidé par un ami qu'il ne nomme pas, le poète passe en revue tout ce monde grouillant dans la clarté. Un couple parfait arrête son attention : Masinissa et Sophonisbe, tranquilles et heureux, causent tendrement entre eux en marchant côte à côte. C'est au début du deuxième chapitre du premier des *Trionfi*, le *Trionfo d'Amore*.

Masinissa, que Petrarca aborde avec empressement, raconte au poète, d'un accent résigné, sa tragique aventure de jadis, en ayant soin de mettre en relief un seul personnage, Scipion. Il en fait un héros au doux sourire, un père aux sages conseils, un exemple de valeur sans pareille, l'être parfait dont Petrarca chante encore une fois, par la voix de Masinissa, l'hymne de louange. En revanche il ne réserve que les trois derniers tercets de l'épisode à Sophonisbe qu'il aborde brusquement, en faisant éclater son antipathie pour Carthage. Tirons-en cette conclusion en passant : si Petrarca a réuni, après leur mort, les deux anciens amants, il n'a pas obéi à un sentiment de pitié[1]. Sopho-

[1] Petrarca, au début du sixième chant de son poème, a accompagné Sophonisbe dans sa descente aux « Enfers » où il lui a assigné la place qui revient à tous les amoureux qui ont quitté la vie contre leur gré. C'est une vaste plaine obscure, entourée de noires collines, parsemée de buissons de myrte et où règne un éternel silence. Sophonisbe y sera éternellement tourmentée par la vue de célèbres amoureuses à côté de leurs amants, entre autres l'heureuse Thisbé avec Pyrame, tandis que Masinissa ne pourra jamais aller la rejoindre. Elle sait que sa place sera parmi les héros, dans une enceinte différente.

nisbe, l'irréconciliable ennemie des Romains, ne fait pas attendre sa riposte à leur admirateur :

Se Africa pianse, Italia non ne rise.

Tout le caractère de notre héroïne se trouve condensé dans ce vers lapidaire. Après quoi, les deux amants reprennent leur promenade, Masinissa souriant de bonheur, et se perdent dans la foule.

Petrarca a voulu rivaliser avec le chantre de « Paolo e Francesca » : tant s'en faut qu'il y ait réussi, comme d'ailleurs dans tout le reste du poème. Cet épisode, en particulier, est faible et prête le flanc à de graves critiques. D'abord les deux héros n'y tiennent que le second rang. Le poète a donné la première place à cet éternel Scipion, sans toutefois le faire paraître en scène. Dante n'avait fait revivre que les figures des deux célèbres amants, Paul et Françoise ; nécessairement Petrarca ne devait faire paraître que Masinissa et Sophonisbe. Pour la même raison il a aussi éliminé Syphax, mais sans en évoquer même le souvenir. Masinissa est une figure peu marquante : il s'efface de bon gré derrière le grand Scipion. On dirait qu'échauffé par les rayons d'une gloire à laquelle il croit avoir contribué, il oublie Sophonisbe qui devrait le haïr, si elle était conséquente avec elle-même. Sophonisbe seule se détache vigoureusement dans ce pâle tableau : l'orgueil de la reine détrônée, sa haine traditionnelle pour les Romains réapparaissent tout entiers dans la fierté de son langage.

Mais cette conception est-elle bien logique? Dans un épisode qui ne devrait exister que pour l'amour, l'amour n'y a justement presque pas de place. Sans doute nous en applaudissons la fière héroïne, nous la préférons à celle de l'épisode de l'*Africa*. Noble et pleine de dignité, elle n'est pourtant pas ce qu'elle devrait être, une amoureuse. Puisque Syphax n'entrait plus en ligne

de compte, puisque Sophonisbe avait largement expié sa faute par sa mort, puisque aucune préoccupation d'ordre moral ne pouvait plus entraver le poète, pourquoi n'a-t-il pas prêté à son héroïne une tendre passion s'épanchant sans contrainte dans la sûreté et la sérénité lumineuse d'un bonheur que rien ne saurait troubler ? Petrarca qui, dix ans avant, avait reculé, comme effrayé, devant la haine séculaire de son héroïne, devait la reproduire ici telle qu'elle est dans l'histoire. D'autre part ce n'est pas non plus chez Masinissa que nous irons chercher la passion indispensable à l'épisode, à la situation psychologique des deux héros. Chez Masinissa il y a de la tendresse heureuse, de l'émotion douce, le souvenir d'une douleur que la félicité dont il jouit à présent a complètement apaisée.

Aussi l'épisode est-il froid ; il lui manque la vie, le mouvement. Il fallait bien un peu s'y attendre, étant donnée la situation des deux héros. Il s'agissait non plus, comme dans l'épisode de l'*Africa*, de peindre la souffrance et l'amour « actifs » dramatiques, mais seulement d'évoquer un souvenir — cette évocation ne pouvait être que fort pâle. Masinissa et Sophonisbe, réunis enfin et à jamais après tant d'épreuves, jouissent maintenant d'un bonheur qui les rend inaptes à nous impressionner par le récit de leur malheur passé. Pour nous tirer des pleurs, il leur faudrait pleurer. Paul et Françoise, tourmentés sans cesse par ce tourbillon « che mai non resta » et qui les entraîne misérablement de tous côtés, doivent nécessairement trouver des paroles émouvantes en évoquant le souvenir du drame dont ils ont été les acteurs et dont ils subissent les conséquences.

D'ailleurs Petrarca eût-il essayé de nous représenter un amour extra-terrestre, s'écoulant éternellement heureux et serein, cette peinture, même parfaite, eût été bien moins « empoignante » que celle d'une

passion toute terrestre, faite de souffrance et de joie, et accessible à tous. Le bonheur est bien difficile à peindre! Petrarca, pour n'avoir eu comme but que la lutte avec son insurmontable rival, semble s'être mépris sur la situation de ses deux héros et s'être voué à une entreprise condamnée d'avance. Ce qui reste en mémoire après la lecture de l'épisode, ce sont les vers de Sophonisbe, ou pour mieux dire, un seul vers [1], bien frappé, vrai, humain, — Alfieri l'a pris comme épigraphe de sa tragédie.

[1] Celui que nous avons cité p. 41.

CHAPITRE III

Galeotto del Carretto. — G.-G. Trissino.

Au nombre des résultats qu'ont donnés les études sur l'antiquité classique il faut mentionner en tête la résurrection du théâtre latin. Préparée par toute une longue période de travail lent et continu, c'est dans la seconde moitié du xve siècle que cette résurrection s'accomplit. Aux cours fastueuses de Rome d'abord, puis de Florence et surtout de Ferrare, on applaudit avec enthousiasme à la tragédie de Sénèque, à la comédie de Plaute et de Térence. Ces œuvres paraissent au théâtre dans l'original; des traductions, des adaptations les font aussi connaître. D'autre part, la *Sacra Rappresentazione*, fruit également d'une préparation longue et laborieuse, se trouve éclore à Florence juste à la même époque. Issue des anciennes *Laudi* en passant par l'intermédiaire des *Devozioni*, c'est la forme dernière et la plus achevée du drame liturgique. Tels sont les deux courants en présence. D'où lutte inévitable, dont le résultat ne saurait être douteux. C'est le drame religieux qui va succomber.

D'abord il s'établit entre les deux formes une sorte de compromis. Nous avons de cette époque toute une catégorie de drames qui tirent leurs sujets de la mythologie, de l'immense littérature « novellistica », des dialogues de Lucien, parfois encore de l'histoire contemporaine. Tous rappellent plus ou moins par la forme la *Sacra Rappresentazione* en dépit d'une certaine prétention au

classicisme. C'est là le premier contre-coup que le drame classique exerce sur le drame liturgique qui tend ainsi à s'emparer de la matière profane. C'est là peut-être encore, de la part du drame religieux, un moyen de résistance. Tentative vaine, d'ailleurs, surtout hors de Florence, où le drame religieux était d'importation florentine. Dans les autres villes d'Italie, au lieu d'exposer dramatiquement les mystères de la religion, on aimait à les symboliser au moyen de pompes et de pantomimes, spectacle qui s'adressait essentiellement aux yeux. De même à Milan, des drames allégoriques à machines remplacent le théâtre latin. Ce genre passionnait le public. A Naples c'étaient les « farces » de Sannazzaro, tout aussi fameuses par leur mise en scène féerique.

On conçoit aisément que, pour passer de ces traductions plus ou moins libres des pièces latines aux pièces italiennes fidèlement calquées sur les mêmes modèles, il n'y avait plus qu'un tout petit pas à franchir. Ce sera l'œuvre d'Ariosto dans la Comédie, de Trissino dans la Tragédie, mais seulement quelques années plus tard. Tandis que pour le théâtre comique c'est toujours le théâtre latin qui fournit les modèles, pour la Tragédie, c'est le théâtre grec, malgré la grande faveur dont Sénèque avait joui chez tous les « humanistes » L'« hellénisme » qui se réfugie d'abord à Florence dès la fin du XIVe siècle et qui au XVe, par suite de la chute de l'Empire d'Orient, va prendre un nouvel essor, pour atteindre son apogée au début du XVIe siècle, introduit chez nous le culte de la tragédie grecque et en détermine l'avènement. La *Sofonisba* de Trissino, résultat, en quelque sorte, de ce long travail intérieur, couronne cette longue période de transition. La *Sacra Rappresentazione,* définitivement écrasée, va se retirer à la campagne, dans les couvents. Ce genre cessera d'appartenir à l'histoire du théâtre et de la littérature.

Le théâtre en langue vulgaire, engagé dans une voie définitive, va continuer son chemin, suivant ses destinées plus ou moins heureuses.

Telle est à grands traits la physionomie de cette période embrouillée. Comme toutes les périodes de transition, elle n'accuse que des tendances plus ou moins distinctes. La *Sophonisba* de Del Carretto est précisément le monument très précieux d'une de ces tendances. En prenant comme point de départ la *Sacra Rappresentazione* on en arrive, par toute une série de transformations, à la Tragédie classique. Mais l'une n'est pas issue de l'autre, tant s'en faut. Avant de passer à l'étude des deux *Sophonisbe* qui nous intéressent, il nous faut donc fixer les traits fondamentaux qui distinguent les deux formes.

D'une part l'imitation libre et idéalisée d'un fait qu'on puise généralement dans la réalité, de l'autre la simple reproduction d'une légende religieuse ou d'un texte sacré dans leurs moindres détails : là, des caractères personnifiant des tendances générales et éternelles de la nature humaine, ici, des types fixes et conventionnels, sans le moindre souci d'analyse psychologique : là, encore, l'uniformité du ton toujours relevé, ici, le mélange du comique et du sérieux. Dans la Tragédie classique, les trois unités, dans le drame populaire religieux, l'unité biographique et historique au lieu de l'unité d'action, — et le décor multiple : dans la première des actes et des scènes, un « Prologue », des « Chœurs » ; dans le second rien qu'une suite monotone d'octaves qui ne se brisent presque jamais pour faire place au dialogue, l'« Annunziazione » qui annonce le sujet du drame et la « Licenza » qui clôture le spectacle en remerciant l'auditoire de son attention.

Né en Piémont aux environs de 1450, mort à Casale en 1531, homme d'épée et homme de lettres, tour à

tour poète, courtisan, historiographe, pédagogue, tuteur, conseiller intime des marquis de Monferrato, Galeotto del Carretto, ce gentilhomme lettré, représente le type accompli des poètes qui ont vécu dans les cours de l'Italie septentrionale, durant la seconde moitié du xve siècle. Sachant tourner un compliment et se tirer d'une ambassade, conseiller leurs protecteurs et se produire dans les grandes occasions, manier l'épée et la plume, idoles et arbitres, ils se trouvent toujours intimement mêlés à la vie multiforme de ces milieux fastueux et corrompus.

Homme de lettres, Del Carretto appartient à la génération des écrivains qui ont vu poindre l'aurore de la Renaissance. Son œuvre se place aux dernières années du xve siècle. Il fit aux écoles florissantes de Casale ses premières études qui ont laissé de profondes empreintes dans toute son œuvre. Contrairement à ce que l'on pense, en général, au sujet de la culture dans le Piémont, Casale rivalise, dans l'histoire de l'« humanisme », avec les autres cours de l'Italie septentrionale. Sa tradition littéraire remonte au xu^e siècle et si l'on n'avait pas rencontré un obstacle insurmontable dans la langue, si la patrie de Del Carretto était entrée plus tôt dans le mouvement de la Renaissance, elle aurait peut-être aujourd'hui à se glorifier d'une littérature originale.

C'est pourtant aux cours de Milan et de Mantoue que Del Carretto a passé la première partie de son existence, qu'il a façonné son goût et son esprit, qu'il a fait, en un mot, son éducation littéraire. Lié avec les hommes les plus célèbres de son temps, honoré par les attentions de la marquise Isabelle de Mantoue, protectrice des artistes et des lettrés, c'est pendant cette période qu'il se consacre à la poésie. Il en gardera d'ailleurs, jusqu'à sa mort, d'agréables souvenirs. Une fois fixé définitivement à Casale, son activité littéraire s'éteint. Aussi, tout en étant la principale gloire littéraire de cette ville qui a vu

toutes ses œuvres, Del Carretto n'est pas, à proprement parler, un poète de la cour du Monferrato.

Del Carretto est surtout un auteur dramatique. Dans ses essais, très importants pour l'histoire du théâtre, il a cherché à concilier les tendances populaires avec les classiques, essayant d'adapter la forme du drame populaire religieux à des sujets profanes. *Sophonisba*, qui est son œuvre principale, est aussi celle qui reflète le mieux ses tentatives. C'est seulement dans une comédie peu édifiante[1], postérieure à *Sophonisba*, qu'il s'est conformé tout à fait aux modèles classiques. Poète lyrique, il a écrit des rimes amoureuses dans le goût de cette poésie maniérée et distillée qui était de mode, surtout à la cour de Milan. Il a composé encore une chronique du Monferrato, en prose, qu'il a lui-même mise en octaves[2] et où il a donné toute sa mesure. Doué de quelques talents littéraires il eût laissé un nom honorable, s'il eût vécu dans un autre milieu. La forme de ses ouvrages est lourde et embrouillée. Cette langue qu'il n'a pas apprise dès le berceau lui est restée toujours rebelle. Son œuvre n'a donc plus qu'une importance historique.

Sophonisba a été composée aux environs de l'an-

[1] *I sei contenti*

[2] Strophes de huit vers.

[3] La **Sophoni** | **sba** tragedia | del Magnifico cava | liere e poeta messer | Galeotto del Carretto | In Vinegia Appresso Gabriel Giolito dé Ferrari MDXLVI La pièce est dédiée : Alla illustrissima | e molto eccellente si | gnora Isabella Marche | sana di Mantua. L'épître dédicatoire porte la date : 22 mars 1502. On cite deux *Sophonisbe* antérieures à celle de Del Carretto : l'une de Jacopo Castellino, l'autre d'Eustacchio Romano (Roma, Bernardo Zucchetta, 1491). Nos recherches à ce sujet sont demeurées tout à fait infructueuses. Les ouvrages bibliographiques les plus à jour ne font pas mention de ces deux pièces (cf. Panzer, *Annales typographici* jusqu'en 1536; Maittaire M., *Ann. typ.* jusqu'en 1664; Hain, *Repertorium*, avec le sup-

née 1500. L'auteur a puisé son inspiration dans les tristes conditions politiques et morales où se trouvait alors l'Italie. Depuis la première expédition de Charles VIII avaient commencé pour notre malheureux pays ces guerres atroces entre la France et l'Espagne qui s'en disputaient la possession. Situé aux portes mêmes de l'Italie, exposé plus que jamais à l'invasion française, le Piémont, théâtre habituel de sanglantes batailles, était alors cruellement éprouvé. Ame noble et chevaleresque, attaché au sol qui l'avait vu naître, Del Carretto ne pouvait, ne devait pas rester indifférent. Au milieu de la désolation il trouvera un soulagement en s'appliquant à peindre une époque qui ne le cédait en rien à celle où il était forcé de vivre[1].

Voyons maintenant par quels côtés *Sophonisba* se rattache d'une part à la *Sacra Rappresentazione*, de l'autre à la tragédie classique.

Elle tient du drame liturgique la distribution matérielle du sujet. Elle ne contient pas seulement l'épisode de Sophonisbe, mais encore tous ceux qui s'y rattachent plus ou moins directement, depuis l'entrevue de Scipion avec Masinissa en Espagne. Lélius en ambassade auprès de Syphax ; le voyage de Scipion à la cour du même roi où il se retrouve avec Asdrubal ; Asdrubal et Sophonisbe qui arrachent le vieux roi à ses engagements aussitôt après le départ de Scipion ; Scipion en route pour l'Afrique pendant qu'Annibal se soutient

plément récent de Copinger). De Jacopo Castellini, Florentin, on peut citer : *Asdrubale*, tragedia, Fiorenza, Torrenti, 1562; *Il Medico*, commedia, Fiorenza, E. Torrentino, 1562; *Gallinacea*, farsa, Fiorenza, 1562.

[1] « Onde l'animo m'ha indotto a scrivere i notabili gesti di Scipione « in Affrica fatti doppo la superata Spagna, e di Siphace l'infortunato « successo e di Sophonisba sua prima moglie il miserevole caso : la « quale più tosto elesse di bere il veleno da Massinissa suo novo sposo « mandato, che perdendo libertate andar cattiva in servitù de « Romani. » Cf. *Épître dédicatoire*.

avec peine en Italie et recevant la nouvelle de la défection de Syphax : voilà un petit aperçu de tout ce que l'on trouve dans cette curieuse pièce. C'est tout simplement du Tite-Live adapté au théâtre. Au lieu de choisir le fait capital pour y grouper autour les faits secondaires, l'auteur recherche et suit, au cours de la narration historique, les traces de chaque personnage et remonte ainsi, de fait en fait, jusqu'aux sources mêmes du drame qu'il voulait reproduire. Dans un drame qui s'intitule *Sophonisba* l'héroïne ne paraît qu'à la fin !

En dehors de l'unité historique inhérente au récit et remplaçant l'unité d'action, il ne saurait être question des deux autres. De longs laps de temps sont censés s'écouler avec la vitesse ordinaire des drames liturgiques et, d'autre part, Del Carretto nous promène indifféremment de Cirta à Carthage, en Italie, à Cadix, sur les plages de la Sicile. D'après les nombreuses « didascalie » et les indications que les acteurs eux-mêmes nous donnent, tous ces endroits où l'action se transporte successivement devaient être simultanément figurés sur la scène dès le début de la pièce et le spectateur devait ainsi assister au développement parallèle de l'action. *Sophonisba* est un drame au « décor multiple » et le sujet profite de cette topographie dramatique particulière à la *Sacra Rappresentazione* pour se dérouler, s'étaler dans ses moindres détails.

Les personnages de Del Carretto ne sont guère étudiés. Leur psychologie est presque nulle. L'auteur cherche bien par endroits à peindre des caractères ou, pour mieux dire, à reproduire ceux que lui fournit l'histoire : mais dans l'ensemble ses rôles ne se tiennent pas. Il suit Tite-Live, mais la signification des événements, l'âme des personnages, les contours vigoureux de leur physionomie, la profonde psychologie de leurs discours, tout cela échappe presque complètement à Del Carretto.

Le drame à proprement parler, occupant la dernière partie de la pièce, n'est qu'un délayage du récit historique. Syphax seul s'y montre plus soucieux de sa dignité. Il aime tendrement Sophonisbe et son nouveau mariage le déchire, mais au lieu de lui attribuer la responsabilité de ses fautes, c'est à lui-même qu'il s'en prend. Masinissa, qui trouve encore quelques accents de passion sincère devant Sophonisbe, cède aussitôt à Scipion avec la plus grande facilité. Il nous dit qu'il aimerait mieux perdre son royaume que la reine, mais il lui envoie le poison. En apprenant la mort de Sophonisbe il déclare qu'il ne pourra pas vivre sans elle, quitte à rester en bons termes avec Scipion et à donner en maître de cérémonies les dispositions pour de grandioses funérailles. Enfin Sophonisbe, qui ne brille nulle part, s'éteint en dictant son épitaphe !

Dans cette catastrophe Asdrubal est le seul personnage dont le caractère respecte à peu près les convenances et la vraisemblance. Il plaint Sophonisbe, mais il se réjouit en même temps qu'elle se soit ainsi soustraite à la honte du servage. Quant à lui, il restera sur terre pour la pleurer. C'est une note bien humaine et touchante, la seule presque de toute la pièce. A ces endroits où l'amour et la haine, la joie et la douleur devraient faire entendre leurs accents puissants et éternels, le style s'étale en bavardages plats et insipides qui refroidissent l'action et indisposent le lecteur. Au point de vue psychologique *Sophonisba* présente donc encore les défauts organiques du drame religieux.

La pièce est précédée d'un « Prologo » qui remplace l'« Annunziazione » du drame liturgique, bien que l'auteur, après avoir brièvement exposé son sujet, fasse appel à la pitié des spectateurs au lieu de s'adresser à leur bienveillance. Le drame est en « octaves », la forme consacrée de la *Sacra Rappresentazione :* Del Carretto est ici ce qu'il est dans sa chronique du Monferrato. On

ne peut lui refuser une certaine facilité, mais la couleur est tout à fait absente de son style. Ses octaves se suivent ternes, monotones, languissantes. Pas le moindre indice, enfin, d'une division en actes et en scènes, contrairement à ce que les critiques ont trop souvent répété, un peu à l'étourdi, peut-être.

Sophonisba se rattache d'abord à la tragédie classique par les « Chœurs » que la *Sacra Rappresentazione* n'a pas du tout connus. Écrits dans des mètres lyriques, ils interrompent la monotonie insupportable des octaves. Ils remplacent les « intermèdes » qui dans le drame religieux servaient à distraire le public et déterminent, en quelque sorte, des scènes. Inutile d'ajouter que ce sont de lourds dialogues où les interlocuteurs débitent tour à tour plusieurs octaves, sans que la strophe se brise pour faire place à un dialogue un peu plus mouvementé. Comme les intermèdes du drame liturgique, ces chœurs rendent moins absurdes les brusques déplacements dans le temps et dans l'espace. Pendant toute la première moitié de l'action le Chœur guide le public, lui donnant les renseignements nécessaires pour l'exacte intelligence de la pièce. Dans la seconde moitié, lorsque l'action se groupe tout naturellement autour de Cirta et que le rôle de guide est dès lors inutile, le Chœur devient spectateur, tout comme dans la tragédie classique. Il observe, il loue, il reproche, il blâme, il plaint, il encourage les différents personnages et tire la morale de ce qui se passe sur la scène.

En second lieu remarquons avec quelle mesure Del Carretto nous expose la catastrophe. Elle se produit loin des yeux du spectateur. Sophonisbe, après avoir pris le poison, se retire. C'est le Chœur qui décrit en vers blancs la triste fin de la reine, c'est le messager de Masinissa, qui ne sait pas comment annoncer à son maître la terrible nouvelle. Songeons un instant au réa-

lisme féroce du drame liturgique qui se plaisait à étaler brutalement les détails du crucifiement de Jésus-Christ et les atroces tourments des martyrs, et comparons ce procédé avec le dénoûment de *Sophonisba*. Nous saisissons là l'influence évidente de la tragédie grecque.

Signalons enfin la nature même du sujet. Del Carretto a été un des premiers qui aient traité des sujets non seulement historiques, mais humains et réels, en éliminant par là l'élément fantaisiste et surnaturel propre au drame liturgique. Du triple décor qu'il y trouvait, il a ainsi éliminé le Paradis, le monde céleste. Quant à l'Enfer il y a peut-être logé le Chœur qui, en effet, à plusieurs endroits parle sans se montrer. Par une échelle il devait se rendre sur la scène commune à tous les personnages.

C'est justement la nature du sujet qui donne à *Sophonisba* une certaine valeur, tout au moins historique.

G.-G. Trissino, né à Vicenza en 1478, mort à Rome en 1550, a joué un grand rôle dans l'histoire littéraire, politique et morale de la Renaissance. Physionomie complexe comme toutes les grandes figures de cette époque, il a été vénéré comme l'homme le plus grand de son temps. De nos jours nous le jugeons habituellement d'après son œuvre littéraire. Mais Trissino a été autre chose et plus qu'un homme de lettres. Pour peu qu'on essaie de faire revivre sa figure, on reconnaît que l'admiration dont il fut l'objet de son vivant n'a pas été, à certains égards, exagérée.

Patricien riche et indépendant, aimant la vie somptueuse, littérateur et mécène, diplomate et savant, citoyen éminent, courtisan parfait, causeur aimable, il représente le type accompli du gentilhomme lettré de la Renaissance. Il était beau. Droit, aimant, noble, mais impulsif au fond et mobile, il ne savait pas toujours se

maîtriser : étrange contraste avec son extérieur soutenu et guindé.

Il fut le protecteur de l'architecte Palladio et reçut dans sa princière demeure de Criccoli les hommes les plus illustres de son temps. Il n'avait rien ménagé pour en faire un centre artistique et littéraire et ces savantes réunions, où brillait la fleur de la culture italienne, sont restées célèbres. Poussé aux études littéraires par ses tendances naturelles, il en a fait l'occupation maîtresse et la plus chère de sa vie. Il était né pour la méditation et la tranquillité active du cabinet de travail ; aussi n'est-ce que par pur dévoûment qu'il s'est engagé dans la politique.

Vicence a vénéré en lui le défenseur heureux, auprès de Venise, de ses droits plusieurs fois méconnus. Nonce de Léon X en Allemagne et à Venise, nonce de Clément VII à Venise encore, il fut mêlé à toute la politique compliquée et orageuse de son temps, jouissant de la confiance des puissants et surtout de celle de Léon X. Lié du reste avec presque toutes les cours d'Italie, il y comptait des admirateurs et des amis sincères et il y a passé la plus grande partie de son existence.

En littérature il a inauguré le mouvement classique intransigeant et étroit qui demandait à l'antiquité les formes et les règles mêmes de l'art. Méprisant les approbations de la foule et animé par un enthousiasme mal compris des anciens, il s'est avisé de ramener les lettres à une imitation systématique de leurs œuvres. D'autre part, quoique son œuvre reflète encore son tempérament et ses idées, rare exemple d'honnêteté à une époque où les lettres étaient un instrument de corruption et d'adulation servile, il n'en considère pas moins déjà l'art d'écrire comme un exercice purement oratoire. A partir de Trissino commence à se produire cette scission entre l'écrivain et son œuvre qui deviendra une règle au siècle suivant.

Mais ce fut un travailleur infatigable et consciencieux, malgré ses nombreuses infirmités physiques, ce fut un chercheur inquiet, tendant constamment au nouveau, malgré l'imitation servile des anciens. Sa *Sofonisba*, sa réforme de l'alphabet, ses écrits sur la question de la langue, ses préceptes d' « Art poétique », son épopée, l'*Italia liberata dai Goti :* tous ses travaux, en somme, dépourvus d'originalité et de valeur littéraire intrinsèque, marquent des empreintes nouvelles dans notre littérature. Il avait emprunté sa devise à Sophocle : « Qui cherche trouve », et il est vraiment regrettable que la muse ne lui ait jamais souri. Fourni d'une érudition plutôt unique que rare, il n'a pas eu le sens de la poésie. L'art lui ferma à jamais les portes de son sanctuaire.

Sofonisba est l'œuvre à laquelle Trissino a surtout attaché son souvenir. Elle fut conçue et écrite à Rome en 1515, à la cour splendide de Léon X, dans le centre le plus éclatant de la Renaissance, imprimée en 1524 et jouée pour la première fois à Vicence en 1562, avec une mise en scène somptueuse. Imbu des théories d'Aristote, aveuglé par l'éclat de la tragédie grecque, notre poète essaie de faire revivre chez nous le théâtre de Sophocle et d'Euripide. Les aventures de Masinissa et de Sophonisbe lui fournissent un sujet auquel les formules de la tragédie grecque trouvaient une application facile. C'est sans doute la seule raison qui ait pu déterminer son choix[1].

A la frontière de son royaume le vieux Syphax essaie encore une fois d'arrêter le flot de l'invasion romaine.

[1] « E non mi partirò da le regole e da i precetti de li antiqui e specialmente di Aristotele il quale scrisse di tal arte divinamente. » G.-G. Tissino, *Poetica*, quinta divisione, Verona, 1729, tomo secondo, p. 92.

Il a rassemblé toutes ses forces et il va livrer le combat décisif. A Cirta, dans les salles somptueuses et tristes du palais royal. Sophonisbe anxieuse attend de moment en moment l'issue de ce combat. A sa confidente dévouée elle ouvre son âme et retrace l'histoire de ses innombrables malheurs, remontant aux origines de Carthage, à la mort tragique de Didon, évoquant cette période de splendeur fabuleuse qui finit par réveiller les jalousies de Rome. D'où les guerres atroces et enfin les récents revers de Syphax, entraîné dans l'orbite gigantesque des deux puissantes rivales. Profondément touchée, Herminie essaie de rassurer l'âme de la reine. Troublée par le souvenir d'un lugubre cauchemar, Sophonisbe ne se fait plus aucune illusion sur sa destinée. Les belles maximes de résignation philosophique auxquelles Herminie a recours ne servent à rien. Sophonisbe les repousse facilement. Le poids de ses misères l'accable. Elle n'a plus d'espoir qu'en Dieu. Elle quitte la scène pour lui adresser un appel désespéré. Voilà le « Prologue ». Un chœur de jeunes filles le termine en le séparant des « Épisodes » suivants.

Sur ces entrefaites le sort de Syphax et de Sophonisbe a été déjà décidé. Les cohortes romaines victorieuses envahissent le territoire de Cirta. Leurs avant-gardes se pressent aux portes de la ville. Les vierges terrifiées apportent à Sophonisbe la funeste nouvelle. Mais tandis que, n'osant pas l'affliger davantage, elles déplorent le sort qui l'attend, un messager, puis un autre annoncent officiellement la défaite de Syphax que Masinissa traîne prisonnier avec lui, et la reddition de la ville. Les plaintes et les gémissements de Sophonisbe et du Chœur interrompent ces deux récits qui suivent fidèlement le texte historique. Immédiatement après a lieu l'entrevue entre Sophonisbe et Masinissa. Tite-Live s'y retrouve encore tout entier. Les vierges de Cirta, qui depuis la fin du prologue ont pris part à l'action, demandent au

ciel la fin de tous ces maux. Ainsi se termine ce premier épisode.

Comme dans l'histoire, Lélius bouleverse les plans de Masinissa. Le jeune vainqueur, qui venait de promettre sa protection à Sophonisbe, n'avait su s'en acquitter qu'en lui proposant le mariage. Sophonisbe voudrait d'abord s'y opposer, d'autant plus qu'elle est mère. Mais devant le dilemme que lui pose Masinissa, le mariage ou l'esclavage, elle finit par se plier aux rigueurs de son sort. D'ailleurs, selon Masinissa, ces circonstances, loin de la condamner, l'absolvent. Voilà ce qu'un messager expose à Lélius dans un interminable récit, surchargé de détails puérils, notamment à propos de la cérémonie religieuse [1]. Le lieutenant de Scipion s'étonne, s'indigne, s'emporte et dans le vif différend qu'il a immédiatement avec Masinissa se laisserait aller à quelques douloureuses extrémités, si le sage Caton, « camerlingo del campo [2] » ne se dépensait pour apaiser les deux bouillants adversaires. Là-dessus le Chœur, préoccupé par l'opposition énergique de Lélius, dans une prière qui respire une profonde piété, s'adresse à la clémence du ciel. Puisse-t-il protéger ces vierges contre les violences des soldats et veiller sur la malheureuse Sophonisbe !

Ces craintes ne sont point démenties par la suite des faits que nous connaissons déjà et que Trissino reproduit fidèlement. Syphax paraît devant Scipion et accuse bassement Sophonisbe. Ayant demandé à Caton si Masinissa reviendrait à la raison, le consul romain tient ensuite au bouillant Numide le grave discours qu'on lit

[1] Torquato Tasso remarque avec une ironie manifeste « L'autore fa le nozze con tutte le formule de la S. Romana Chiesa, e il rito non è nè punico, nè greco, ma latino, e il sacerdote è il nostro Mr Curato. » (Cf. *La Sofonisba* di G.-G. Trissino con note di Torquato Tasso, edite a cura di Franco Paglierani, Bologna, 1884, p. 18.)

[2] Nous respectons l'expression de Trissino.

dans l'histoire. Masinissa cherche à défendre sa conduite en rappelant les services qu'il a rendus aux Romains et qui devraient pourtant lui conférer quelques droits. A la suite d'une nouvelle répartie de Scipion, le Numide ne tarde pas cependant à se laisser persuader et à s'en remettre complètement aux volontés de son maître.

Tout ce qui suit constitue l'« Exode ». Masinissa vient d'envoyer le poison à Sophonisbe. Seul, dans sa tente, il pousse de longs gémissements. C'est ce que nous apprend le Chœur qui ferme le troisième épisode. Sophonisbe a reçu le poison avec une sérénité stoïque. Pompeusement parée, elle allait sacrifier à Junon pour la rendre propice à son nouveau mariage. Le message de son nouvel époux à qui elle fait dire ce qu'elle dit dans l'histoire, n'est pas pour la troubler. Elle ne laisse pas de se rendre au temple où elle implorera la protection de la déesse pour son fils et ses fidèles suivantes. Elle vide la coupe et se prépare elle-même son linceul, mais à la vue de son enfant elle ne pourra se maîtriser. Assise sur son lit, elle lui parle d'une façon fort touchante, elle le presse contre son cœur, elle l'embrasse, elle arrose de larmes ce petit innocent qui, plus heureux que sa mère, ne comprend ni son propre mal, ni celui des autres. Voilà tout ce qu'une des suivantes de Sophonisbe raconte au Chœur qui l'interrompt par des plaintes fort touchantes. Bientôt c'est Sophonisbe elle-même qui paraît sur la scène, pâle et chancelante. Les vierges l'entourent empressées. Un combat d'amitié va s'élever entre Sophonisbe et sa fidèle Herminie qui veut la suivre et qui reproche à sa maîtresse de ne pas avoir partagé son poison avec elle. Sophonisbe cherche péniblement à la consoler d'une voix de plus en plus faible : « elles ne tarderont pas à se réunir au ciel ; Herminie doit vivre : elle veillera sur le rejeton royal et l'élèvera dans de nobles sentiments ; elle apportera à Carthage la

nouvelle de la mort héroïque de Sophonisbe et consolera la vieille mère de la reine ». Après s'être ainsi paisiblement entretenue, elle remet elle-même son enfant entre les mains d'Herminie, accorde encore un dernier regret à sa mère, à son père, à ses frères, à toute sa chère famille qu'elle ne peut presser sur son cœur à ce moment suprême et expire parmi les sanglots et les pleurs des assistants. Pendant que les suivantes emportent, désespérées, le cadavre de la reine, Masinissa revient. Il voulait l'envoyer dans la nuit à Carthage et il ne pensait pas qu'elle prendrait si promptement le poison. Il déplore en vain son retard et, comme le Masinissa de Del Carretto, il donne les ordres pour qu'on fasse à Sophonisbe d'imposantes funérailles. Il pense envoyer tout au moins à Carthage, sous une bonne escorte, Herminie et tous ceux qu'elle désirera emmener avec elle. Le Chœur clôture la tragédie par un couplet qui semble en être la morale : Dieu seul connaît l'avenir et toutes les conjectures humaines sont sans fondement.

Telle est la *Sofonisba* de Trissino. Étant donné le point de vue auquel nous étudions toutes ces *Sophonisbe,* il n'est à retenir de cette analyse que quelques points essentiels. D'abord c'est que Trissino, tout en ayant gardé pour le fond de sa pièce le texte de Tite-Live intégralement, n'en a pas moins modifié sensiblement le caractère de Sophonisbe et celui de Masinissa, en ajoutant çà et là quelques détails nouveaux. En outre il a supposé lui aussi avec Appien[1] que Sophonisbe avait

[1] Sophonisbe au début de la pièce et Masinissa par deux fois (dans son différend avec Lélius et dans son entrevue avec Scipion) nous racontent cette histoire d'anciennes fiançailles, conformément à Appien, où Trissino l'a sûrement puisée :

été fiancée à Masinissa par son père Asdrubal. Le Sénat de Carthage, pour détacher Syphax de l'alliance romaine, n'a pas hésité à arracher Sophonisbe à ses premiers engagements. D'où la haine mortelle de Masinissa qui avait déjà contre Syphax d'autres griefs. Premier dans un art qui était encore à ses débuts. Trissino en a néanmoins compris certaines nécessités. Il a aperçu quelques-uns des écueils du sujet de sa pièce et il a fait son possible pour les éviter. Dans quelle mesure a-t-il

MASINISSA A LELIUS.

Voi dovete saper come fu prima
Mia sposa, poi Siface me la tolse;
Or col vostro favor l'aggio ritolta.

SOPHONISBE A HERMINIE.

..... mio padre
M'avea prima promessa a Masinissa
Figliuol di Gala, già re de Massuli;
Il qual salì per questo in tanto sdegno,
Che sempre ci fu poi mortal nemico.

MASINISSA A SCIPION.

So, che sapete ben che primamente
Il padre di costei me la promise;
Ma Siface di poi, perchè l'amava,
Tant'operò, che da i Cartaginesi
A me ne fu levata, e a lui concessa.
Ond'iò salii per questo in tal disdegno
Che sempre mai da poi gli ho fatto guerra;
E con voi mi congiunsi ultimamente.

Trois autres passages, du reste, prouvent largement que Trissino a profité du récit d'Appien.

Rappelons-en trois points que nous avons fait ressortir au cours de notre analyse (cf. pp. 22-23) :

1° La façon dont Syphax, en présence de Scipion, exprime ses griefs contre Sophonisbe;

2° L'accueil que Scipion fait à Syphax;

3° La capture du général Hannon par Masinissa qui, avec le consentement de Scipion, échange le Carthaginois contre sa propre mère prisonnière d'Asdrubal.

Tous ces détails se retrouvent dans les trois passages suivants :

SYPHAX A SCIPION.

La causa fu la bella Sofonisba,
De l'amor de la qual fui preso e arso.
Sendo costei de la sua patria amica,
Quanto alcun'altra mai ch'indi n'uscisse,
E di costumi e di bellezze tali
Che potean far di me ciò che a lei piacque,
Si seppe dir ch'ella da voi mi smosse,
E à la patria sua tutto mi volse;
Così da quella mia vita serena
M'ha posto in la miseria che vedete.

SCIPION A CATON.

Levateli [à Syphax] datorno le catene
E menateto al nostro allogiamento;
Nè stia come prigion, ma come amico

SCIPION A MASINISSA.

Se Sofonisba fosse vostra moglie
Senz'alcun dubbio ve la renderei,
Che voi sapete ben che già vi diedi
Hannon Cartaginese, onde per cambio
Di lui, color vi resero la madre.

réussi ? Dans quelle mesure a-t-il échoué ? C'est ce que nous allons voir, en étudiant de près le caractère de Sophonisbe et celui de Masinissa. C'est sur ces deux personnages que Trissino a concentré tous ses efforts.

Ce qui distingue la Sophonisbe de Trissino de celle de l'histoire, c'est la tendresse humaine dont notre poète a empreint tout son rôle. La courte analyse que nous venons de donner nous le prouve suffisamment. Reine, elle est humble et pieuse, elle a pour Herminie une amitié touchante. Épouse de Syphax, elle a pour lui beaucoup d'estime et d'empressement. Mère, elle est douce et affectueuse. Il fallait adoucir la rudesse primitive de l'ancienne héroïne. Trissino lui a prêté la sensibilité nécessaire. Il a songé à nous donner une femme avant tout et il y a réussi[1]. Quant à Masinissa, il a cherché à faire de lui un chevalier généreux, noble, accompli. Fiancé à Sophonisbe, il a reçu un affront mortel. Il a été chassé de son royaume par Syphax. Arrivé devant la reine, il oubliera en un instant toutes ses vieilles rancunes, tous les torts qu'il a subis. Il ne saura trouver que des paroles d'encouragement et de compassion. Touché par son triste état, il lui promettra sa protection. Il essaiera enfin de résister aux ordres de Rome, en s'opposant d'abord énergiquement à Lélius et en pensant ensuite, quoiqu'un peu tard, à enlever Sophonisbe. Ce sont là de réels mérites qui le placeraient bien au-dessus du héros historique, s'ils n'étaient pas malheureusement déparés par des maladresses impardonnables.

[1] En parlant des « costumi » (caractères), Trissino en établit, suivant Aristote, quatre catégories : « buoni », « convenienti », « simili », « equali ». A propos de ceux de la deuxième catégorie il ajoute : « Il secondo modo è che i costumi siano convenienti, cioè che si convengano e stiano bene a le persone che sono ne la favola introdotte, come è la fortezza et acrimonia, sono costumi che non si convengono a le donne et a molte sorti di uomini stanno bene » (cf. *Poetica,* quinta divisione).

Prêter à Sophonisbe une certaine dose d'humanité, c'était sans doute fort bien, mais il ne fallait pas pourtant, comme Trissino l'a malheureusement fait, négliger le côté politique et patriotique du caractère. On ne dirait pas que l'on ait affaire à l'ancienne ennemie de Rome. Dans ces conditions le second mariage de Sophonisbe n'est plus pour elle qu'un vulgaire moyen pour échapper à l'esclavage romain, et l'orgueil royal qu'elle tient encore de l'ancienne héroïne ne suffit pas à le légitimer. Au contraire cette dignité y perd, dont elle semble si fière. Les anciennes fiançailles, que notre poète allègue, ne sauvent à vrai dire que Masinissa. Sans doute, on ne peut plus lui reprocher, comme dans l'histoire, d'être un sauvage amoureux. Il n'en va pas de même de Sophonisbe. Sa dignité est compromise, surtout si l'on pense qu'elle est mère et qu'elle semble pénétrée d'une profonde pitié pour Syphax. Comment aurait-elle le droit d'oublier en un instant tous ses devoirs ? Cela lui fait tort. Il est vrai qu'avant de sacrifier Syphax, elle soutient un commencement de lutte, qu'elle soupire, qu'elle paraît devant Masinissa les yeux encore en pleurs. Mais elle semble s'en accommoder assez vite et ses joues se couvrent, pendant la cérémonie religieuse, de délicieuses rougeurs. Trissino s'en est tenu uniquement aux manifestations extérieures et il a eu tort. Il fallait creuser ce caractère, le montrer au vif. Faire de Sophonisbe une victime, c'était peut-être un moyen de la sauver. Mais était-ce vraiment là l'intention de notre auteur ? C'est ce qu'on ne peut nettement apercevoir.

Ce qui est encore plus grave, c'est que Sophonisbe et Masinissa qui jadis ont été fiancés et qui se sont, paraît-il, aimés, ne s'aiment plus maintenant. Il se peut très bien que ce soit conforme à la réalité la plus fréquente, mais pas aux exigences de la tragédie, ni à certaines données psychologiques. Trissino nous représente dès le début de la pièce Masinissa comme un amoureux

indigné qui fait la guerre à son rival presque uniquement pour lui arracher la femme que jadis on lui avait promise. C'est Sophonisbe elle-même qui nous le dit[1]. Comment donc, arrivé devant Sophonisbe, ne trouve-t-il pas un seul mot qui soit une allusion, au moins, ou tendre, ou mélancolique, ou violente à son ancienne passion ? — La politique les a cruellement séparés. Après de nombreuses vicissitudes, ils se revoient enfin. Lui c'est un puissant vainqueur, elle une malheureuse prisonnière. Sophonisbe se bornera à répéter, quoiqu'en l'affaiblissant, la prière que rapporte Tite-Live ; Masinissa ne lui accordera même pas immédiatement sa protection. Là-dessus ils vont disserter tranquillement comme deux philosophes, sur la vertu, sur la bienfaisance, sur la gratitude, sur la douceur du pardon, sur le bien qu'il faut faire sans se préoccuper des avantages qu'on peut en retirer. On dirait qu'ils se voient pour la première fois. Nous désirerions une scène de passion, à quoi devait servir cette ancienne promesse de mariage. Elle était bien faite pour ajouter à l'intérêt de la fameuse entrevue, pour la rendre plus dramatique, plus forte. C'est ce qui a échappé complètement à Trissino, ou ce que peut-être il n'a pas même voulu essayer de nous donner. Faire de Masinissa un chevalier généreux qui, devant sa prisonnière, oublie ses vieilles rancunes, c'était fort bien, sans doute, mais pourquoi nous cacher ce qui doit forcément se passer dans son âme ? Pourquoi ne pas nous montrer comment il parvient à maîtriser le bouillonnement de la passion et de la colère dont il doit être vraisemblablement dévoré ? C'était là justement le meilleur moyen d'ennoblir son héros. A son tour Sophonisbe, combattue par la crainte, partagée entre sa passion renaissante, ses devoirs d'épouse et de mère et ses devoirs de citoyenne de Carthage, se prêtait aux plus

[1] Cf. v. cités, p. 60.

puissants effets dramatiques. Trissino avait découvert l'élément tragique par excellence, mais il n'a pas su en tirer tous les avantages, tant s'en faut. Masinissa dans l'histoire était un amoureux trop bouillant. Ici, son cœur n'a même plus un battement.

Dès lors on comprend comment il se laisse si facilement persuader par les sages paroles de Scipion, après avoir juré à Sophonisbe qu'il la défendrait et menacé de mort quiconque oserait porter la main sur elle. Bientôt à bout de raisons, il aura recours à un jeu de mots pour tromper la confiance débonnaire de Scipion. De pareils revirements, sans aucune préparation psychologique, ne peuvent que rabaisser un personnage. On comprend encore pourquoi il songe si tardivement à enlever Sophonisbe. C'est après son entrevue avec elle qu'il devrait y songer, au lieu de lui poser froidement le cruel dilemme. Quand il reparaît il ne peut être qu'insupportable et compromettre la tragédie elle-même. Que n'eût-elle pas gagné en s'achevant sur la mort touchante et dramatique de l'héroïne !

Trissino avait le moyen de mettre aux prises l'amour avec le patriotisme ; il aurait pu, en complétant le drame passionnel qui s'ébauchait dans Tite-Live, le faire contraster heureusement avec le drame patriotique ; il ne s'est pas douté de cette puissante source d'émotion. Il ne s'est pas davantage soucié du drame patriotique. Nous connaissons Sophonisbe. Quant à Masinissa, il n'est pas en somme un ennemi bien acharné de Carthage, et Scipion, qui devrait être la personnification de Rome, est faiblement conçu. C'est pourquoi nous n'apercevons pas vraiment ce contraste dramatique entre la toute-puissance orgueilleuse et fatale de Rome et l'amour-propre d'une reine malheureuse [1]. Déjà hanté par la vision grandiose de l'empire romain dont il devait essayer,

[1] Marchese, œuvre citée, pp. 24-25.

dans son poème épique[1], de chanter la restauration. Trissino aurait surtout songé à évoquer dans sa tragédie la silhouette gigantesque de la reine du monde. D'où le jour un peu défavorable — dit-on — sous lequel il nous a présenté Sophonisbe en atténuant chez elle le patriotisme et en mettant au contraire presque uniquement en relief l'orgueil royal. Soit. Il n'en est pas moins vrai que, pour apercevoir ce contraste, il faut bien le chercher et que, d'ailleurs, le récit de Tite-Live lui-même l'offrait déjà.

Ainsi notre poète n'a pas aperçu tous les écueils de son sujet. Il n'a rien fait pour la dignité de Scipion et de Syphax, toujours de piètres personnages. Il n'a pas réussi non plus à surmonter de tout point les difficultés qu'il avait aperçues, incapable d'exploiter jusqu'au bout ses heureuses trouvailles et de réaliser convenablement ses conceptions. Il manquait d'imagination dramatique et ses personnages, quoique rappelant parfois la simplicité austère des modèles qu'il avait sous les yeux, ressemblent plutôt à de belles statues, blanches, polies, reluisantes. Froids, guindés et conventionnels, malgré une certaine sensibilité perçant surtout chez Sophonisbe, ils accusent tous, à chaque instant, le grammairien et l'érudit. Dans une pièce qui est plutôt un exercice littéraire qu'une création artistique, Trissino n'a eu garde de laisser paraître les moindres marques de sa vivacité et de sa mobilité intimes.

Le style, lâche et monotone et qui affaiblirait n'importe quel sentiment, n'est pas la dernière cause de la froideur ennuyeuse de cette œuvre. S'il était facile d'adapter la forme de la tragédie grecque au sujet de *Sophonisbe*, on ne pouvait transporter dans notre lan-

[1] *L'Italia liberata dai Goti*, parue en 1547-48.

gue la simplicité élégante et majestueuse de la poésie grecque sans se rendre compte des différences intrinsèques des deux langues. Trissino, poursuivant le sublime, est tombé dans la platitude. Dans les chœurs seulement il a des moments heureux, retrouvant parfois quelques étincelles de poésie.

Un souffle de charité chrétienne se dégage pourtant de toute la tragédie, écrite sous l'influence de l'Évangile, malgré le mariage un peu choquant de Sophonisbe. Les personnages s'adressent, dans leurs moments de détresse, à un Être suprême, et le mélange du profane et du sacré, habituel chez les humanistes, n'existe que dans la forme et laisse intact le fond. Vivant à une époque où les lettrés réfutaient, comme philosophes, cette immortalité de l'âme qu'ils admettaient comme croyants et où les théologiens eux-mêmes, pour combattre les protestants, s'appuyaient plutôt sur Aristote que sur la Bible, Trissino, gagné à la philosophie antique, n'a recherché dans les textes que le sens littéral. Mais la philosophie et la science n'ont toujours été pour lui qu'un ornement de l'esprit, n'ayant et ne pouvant avoir sur la conscience le moindre droit. Il est mort en bon chrétien et a désavoué, à son heure dernière, la partie condamnable de ses théories philosophiques.

Profondément pénétré par sa mission d'écrivain, il a écrit sa tragédie en langue italienne[1], retrouvant d'emblée la forme la plus convenable, qu'Alfieri reprendra en la portant à la perfection. On s'était bien servi, avant Trissino, de l'hendecasyllabe non rimé, mais c'est lui qui, le premier, l'a employé dans des com-

[1] Voir à ce propos la dédicace de la tragédie : *Al Santissimo nostro Signore Papa Leone X.*

Dans sa *Poetica* — sesta divisione, p. 118 — en parlant des épisodes un peu libres que le poète épique se permet souvent d'introduire dans son œuvre, il les condamne, en ajoutant : « ..... il poeta deve essere un maestro della vita virtuosa et buona. »

positions de longue haleine. Par là, toute cette belle provision de sentences et de maximes morales qu'il avait moissonnée chez les anciens, toute la sagesse philosophique dont il a bourré sa pièce, pouvaient être profitables pour le peuple. Enfin il a eu le mérite de deviner le sujet sans connaître le drame de Del Caretto. Grâce à son choix il a pu observer les trois unités dont il n'avait pas, à vrai dire, une idée bien claire[1]. Il conçoit l'unité de lieu assez vaguement, plaçant son action à Cirta et c'est ainsi qu'on la concevra dans toute la tragédie de la Renaissance. Il respecte les deux autres unités, mais d'ailleurs inhérentes au sujet même.

Par la place que *Sofonisba* occupe dans l'histoire du théâtre on lui doit encore plus de considération, quoique la tentative de l'auteur ne réunisse pas tous nos suffrages. Généreuse en elle-même, elle était malheureuse par les principes dont elle s'inspirait. Transporter chez nous une forme dramatique qui trouvait sa raison d'être dans une autre époque et dans une autre civilisation, c'était une entreprise risquée. A supposer que l'on eût égalé les tragiques grecs, les nouvelles œuvres eussent toujours été, en principe, moins estimables que les œuvres originales. La tragédie italienne, esclave dès le début des modèles grecs, se défendait l'observation directe de la nature, la seule source qui pût l'alimenter. Dès le début elle s'enfermait dans les bornes étroites d'une imitation froide, pédantesque et stérile, où elle doit uniquement aller chercher les causes de sa plate médiocrité et de sa rapide décadence.

C'est tout de même pour Trissino un mérite d'avoir inauguré cette tragédie de la Renaissance, et d'être dans la Tragédie ce qu'Ariosto est dans la Comédie, plus

[1] Trissino se borne à dire avec Aristote : « La Tragedia termina in un giorno, cioè in un periodo di Sole, o poco più, ... » *Poetica*, quinta divisione, p. 95.

heureuse, il est vrai. Vers le milieu du siècle seulement on reviendra à Sénèque. Alors apparaîtra aussi ce drame d'invention, aux sujets modernes, rappelant à plusieurs égards notre drame romantique et qui devait mourir à peine né. Toute la tragédie du grand siècle découle de Trissino et, franchissant les Alpes, sert de modèle aux autres nations d'Europe. En France, en Espagne, en Angleterre, en Allemagne, nos troupes de comédiens rencontrent la faveur du public. Toutes ces nations nous ont depuis bien dépassés, pour le théâtre. L'Espagne a eu Lopez de Vega et Calderon, la France, Corneille et Racine, l'Angleterre, Shakespeare. Mais elles ne peuvent pas oublier leur dette de reconnaissance envers l'Italie.

CHAPITRE IV

Traducteurs et imitateurs de G.-G. Trissino.

L'école de Ronsard a fait ses premiers essais au théâtre aux environs de 1550. On avait eu avant des traductions, des adaptations, des imitations en latin et en français d'œuvres dramatiques de l'antiquité. Il se produisit en France une évolution analogue à celle que nous avons constatée en Italie. Seulement les phases en ont été plus rapides et l'influence italienne vint se joindre à l'influence gréco-romaine. A partir de 1550 la *Sofonisba* de Trissino, pour ne nommer que cette œuvre, a été traduite cinq ou six fois.

Les novateurs ont repris, en général, les sujets de la tragédie italienne. Ils ont ont puisé aussi dans la Bible et les œuvres traitant de pareils sujets sont les plus estimables. Sénèque a été le maître de la nouvelle école, bien qu'elle se réclamât, avec une ostentation manifeste, des anciens Grecs. A Aristote, à Horace elle a demandé des principes, des règles, une poétique. Jean de la Taille, au nom de la « vraisemblance », formule nettement le principe des trois unités. Critique et poète, il marque l'apogée de la tragédie de la Renaissance en tant qu'œuvre dramatique ; Garnier, en tant qu'œuvre poétique. Jodelle l'ouvre et Montchrestien, dont l'œuvre se place à l'extrême limite du siècle, la ferme tristement.

La lutte qui s'engage entre ce théâtre et celui du Moyen Age remplit l'histoire du théâtre français au

XVIe siècle et se termine par la désorganisation des deux écoles. Les Confrères de la Passion, solidement établis à l'Hôtel de Bourgogne, empêchent les novateurs de donner leurs œuvres sur une vraie scène et le théâtre classique meurt sans avoir vécu. Mais en même temps le théâtre du Moyen Age se désorganise et au milieu de l'anarchie dramatique qui se produit vers la fin du siècle il est assez difficile de démêler les tendances dominantes.

Alexandre Hardy a le mérite d'avoir sauvé le théâtre français dans un de ses moments les plus critiques. Dramaturge dans l'âme, sinon poète, il est le glorieux représentant du théâtre libre. Pendant plusieurs années il a été le seul fournisseur des Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Les Confrères de la Passion leur avaient loué leur salle, de guerre lasse. Hardy garde la mise en scène du théâtre du Moyen Age et cherche à fondre les éléments classiques avec les populaires. Il fonde ce type de tragi-comédie libre, très éloigné, cela va sans dire, de la simple tragédie à dénoûment heureux qui prévaudra avec Corneille.

Hardy est le fondateur du théâtre moderne. Théophile, Racan, Gombaud, Mairet, les poètes de la nouvelle génération, les « artistes » vinrent bien longtemps après lui. Quand la société polie, raffolant de l'*Astrée*, se risqua au théâtre, les élèves supplantèrent leur maître qui se trouvait être trop grossier. Mairet fut le successeur de Hardy et symbolisa, dans le théâtre, la réaction contre sa manière. Après avoir cultivé le genre pastoral, il le fond avec la tragi-comédie, ce qui devait le tuer. Ses tragi-comédies pastorales[1] rencontrèrent la faveur du public, mais furent abandonnées aussitôt après lui. Rappelant ensuite à la vie la doctrine du

[1] *Chriséide* et *Arimand* (1625); *Sylvie* (1626); *Silvanire* (1629).

XVIe siècle et la règle des trois unités. il travaille à la désagrégation de la tragi-comédie. Avec sa méchante comédie des *Galanteries du duc d'Ossonne* (1632), il marque une première séparation des genres sans observer les unités : en 1634 il fait jouer *Sophonisbe,* la première tragédie régulière.

Mairet ferme la deuxième période du théâtre français. On est à la veille du *Cid* et le travail des précurseurs touche à sa fin. De nombreux auteurs se pressent autour de Mairet et de Corneille qui a déjà marqué sa place. Mais cette confusion va bientôt se dissiper. Mairet, prématurément épuisé, laisse à Corneille l'honneur de diriger l'évolution de l'art dramatique. Corneille consolide le moule tragique jeté par Mairet et imprime à la tragédie française ce caractère de psychologie en action qui en constitue la force et l'originalité. Racine maintiendra plus que jamais ce caractère à la tragédie ; seulement il y apportera les améliorations que lui suggèrent son imagination et sa sensibilité.

Telle est à grandes lignes l'histoire de la première période de la tragédie française, dont Corneille et Racine marquent les points culminants. Nombreuses et caractérisées sont les différences et les analogies que présentent, dans leur évolution, la poésie dramatique italienne et la poésie dramatique française — et c'est aux différences qu'on doit les divers résultats auxquels on devait aboutir dans les deux pays. Les destinées du théâtre de la première heure ont été pitoyables, mais on ne doit pas le regretter. Ce théâtre renfermait le vice qui avait jadis compromis la tragédie italienne de la Renaissance : l'imitation servile de l'antiquité. En France, heureusement, on a su rompre, au moment propice, avec cette admiration mal comprise pour les anciens, et le théâtre, débarrassé de liens gênants, a pu s'orienter, s'organiser selon la nature, le tempérament, le génie français.

Mélin de Sainct-Gelays, né en 1487, mort en 1558, poète et humaniste, grand aumônier de la cour de France et gardien de la Bibliothèque de Fontainebleau, est le successeur et le continuateur de Marot. Versé dans les sciences, les arts et les langues anciennes, il a servi la cause de l'humanisme français malgré son attitude railleuse en face de la Pléiade triomphante. Inférieur à son maître, il est demeuré le représentant de cette poésie de cour qui vécut modestement à côté de la poésie ambitieuse des novateurs. Toute sa vie il a semé de petits vers à propos de mille petits-riens, sans aucune préoccupation artistique, mêlant souvent la gaillardise gauloise au fade pétrarquisme qu'il avait apporté d'au delà des Alpes. Il avait fait son droit aux Universités de Bologne et de Padoue. Homme du monde plutôt qu'écrivain, épicurien aimable, il eût pu se faire, grâce à ses talents naturels, une solide renommée. Mais la besogne était rude et il a préféré se contenter des faciles succès du jour.

La *Sophonisba*[1] de Mélin de Sainct-Gelays, la pre-

[1] « **Sophonisba,** tragédie très excellente, tant pour l'argument que pour le poly langage et les graves sentences dont elle est ornée : représentée et prononcée devant le Roy en sa ville de Bloys. Paris, Ph. Danfrie ou Richard-Breton, 1559. in-8° de 47 feuillets entièrement imprimés en caractère de civilité. » Ce titre ne porte pas le nom de l'auteur, mais un avis qui se trouve à la fin de la pièce, dans l'édition de 1560, nous dit que « feu Melin de Sainct-Gelays en a esté le principal Autheur ». Son collaborateur serait François Habert, d'Issoudum en Berry. La *Sophonisbe* de François Habert dont a parlé M. Faguet (*Essai sur la tragédie française au XVIe siècle,* Paris, 1883, p. 126), n'est que la pièce de Sainct-Gelays (cf. Stiefel, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie,* 1885, sp. 377 ff. dans : Ludwig Fries. *Montchrestien's « Sophonisbe » seine Vorgaenger und Quellen,* Marburg, 1886). Un autre avertissement qui se trouve encore dans cette édition de 1500, mais en tête de la tragédie, nous apprend qu'elle a paru à deux reprises sur le théâtre de la cour de Blois : au mois de février 1554 pour les noces du marquis d'Elbeuf et au mois d'avril 1556

mière des *Sophonisbe* françaises, est aussi une des premières tragédies en prose. Les chœurs seuls sont en vers et seulement dans les trois premiers actes. A partir de là les vers ne sont plus employés que trois fois. C'est une traduction de la pièce de Trissino, mais une assez bonne traduction. D'abord elle est claire et rend en général assez bien le texte, tout en ne renfermant plus certains détails par trop naïfs. Ensuite elle dénote un certain bon sens. Notre auteur a songé à faire ces coupures qui n'étaient que trop indispensables. C'est d'autant plus à remarquer que les longs récits caractérisent justement la tragédie de la Renaissance française et qu'à cette époque-là le désir de paraître originaux poussait habituellement les traducteurs à noyer les textes dans un déluge de mots. Il s'agissait de mettre un peu plus de mouvement dans l'action et Sainct-Gelays a cherché à le faire, en brisant, dans les dialogues, ces longues tirades que chez Trissino les interlocuteurs débitaient tout d'une haleine. A côté de ces changements, il y en a bien aussi quelques-uns qui ne sont pas tout à fait heureux. Ainsi, au lieu de garder entièrement la scène de la mort de Sophonisbe, notre auteur a cru devoir en retrancher la seconde moitié. Sophonisbe rentre dans les coulisses et ce sont ses suivantes qui nous font le récit de ses derniers moments. Il a mis en récit ce que son prédécesseur nous avait montré sur la scène, et il a eu tort. Le récit ne

pour les noces du marquis de Cypière. Deux des principaux rôles d'hommes étaient tenus par Sainct-Gelays et Habert. La date de 1559 que nous donnent les frères Parfait, selon qui la *Sophonisbe* de Sainct-Gelays n'aurait été jouée la première fois qu'en 1559, un an après la mort de l'auteur et par les soins de son ami François Habert à qui Sainct-Gelays aurait légué son manuscrit, est ainsi complètement à écarter. Remarquons enfin que, selon les frères Parfait, la *Sophonisbe* de Sainct-Gelays aurait été imprimée à la suite du *Monarque* de François Habert, ce qui a contribué, sans doute, à la lui attribuer. Cf. *Œuvres complètes* de Mélin de Sainct-Gelays, par Prosper Blanchemain, Paris, 1872, tome III.

vaut pas la scène, tant s'en faut. La pièce de Trissino n'a ni beaucoup gagné, ni beaucoup perdu en passant par les mains de Mélin de Sainct-Gelays.

La *Sophonisbe*[1] de Claude Mermet, imprimée en 1583 à Lyon, est en vers. Le dialogue est en alexandrins. Toutes nos recherches au sujet de l'auteur ont été complètement infructueuses. La pièce elle-même, très rare, n'existe qu'à la Bibliothèque de l'Arsenal, de Paris. Il y en a un seul exemplaire et nous regrettons bien de ne pas avoir pu en prendre connaissance. Les frères Parfait donnent la date de 1583 sans ajouter un seul mot à l'égard de la pièce. Mais d'après les échantillons[2] que nous en avons sous les yeux, nous pouvons affirmer sans scrupules qu'elle vaut beaucoup moins que la précédente. Il fallait s'y attendre, puisqu'il s'agit d'une traduction en vers. Ce n'est qu'une paraphrase pénible de la tragédie de Trissino. Mermet a très probablement connu la pièce de Sainct-Gelays, mais il n'en a tiré aucun profit. Fidèle à cette longue pancarte qu'il s'est plu à mettre, en guise de titre, en tête de sa pièce, il ne s'est pas écarté d'un mot du texte de son auteur, en gardant religieusement ces interminables récits qui n'étaient pas le moindre défaut de la pièce de Trissino. Il n'y a,

[1] La | **Tragédie** | **de Sophonisbe** | **Reyne de Numidie** | où se verra le désastre qui luy est advenu | pour avoir esté promise à un mary et | espousée par un autre : Et comme elle a | mieux aimé eslire la mort que de se voir | entre les mains de ses ennemis | Traduite d'italien en français par Claude | Mermet de Sainct-Rambert en Savoye | A Lyon | Par Léonard Odet | MDLXXXIII | Avec Privilège |

[2] Cf. Ludwig Fries, *Montchrestien's*, etc.

Jacques Mondot a donné lui aussi une *Sophonisbe* à la scène française : elle a été certainement jouée en 1584, mais elle n'a pas été imprimée : *Tragédie sur la mort de Sophonisbe de Carthage, fille d'Asdrubal et femme de Syphax, roi de Numidie*, par Jacques Mondot. Cf. August Andrae, « *Sophonisbe* » *in der franzoesischen tragoedie*, Oppeln, 1880.

semble-t-il, rien ajouté de son cru et c'est là son seul mérite. Que serait-elle devenue cette malheureuse *Sofonisba ?* Elle en fût restée méconnaissable.

Peu d'existences ont été aussi remplies et aussi aventureuses que celle d'Antoine de Montchrestien. Fils d'un apothicaire de Falaise, resté orphelin dès son enfance, il fut élevé par un de ses oncles. D'humeur turbulente et belliqueuse, forcé de s'expatrier à la suite d'une querelle, il voyagea beaucoup. Rentré en France il se jeta d'abord dans des entreprises commerciales et industrielles et fut assassiné au bourg de Tourailles, à cinq milles de Falaise, pendant la guerre entre les catholiques et les huguenots dont il avait épousé la cause. C'était en octobre 1621. Il était né vers 1575.

Montchrestien est un poète élégiaque. Ce prodige d'activité est un homme triste. Il a laissé des strophes d'une cadence lamartinienne et tout son théâtre est imprégné de lyrisme. Dépourvu de tout sens dramatique, il nous a donné les pièces les plus « immobiles » qu'on puisse imaginer. Ses tragédies sont en parfaite contradiction avec son existence. Dans aucune il n'a peint un caractère et les quelques personnages naïfs et sans unité qu'il met en scène reflètent l'incohérence foncière de sa nature. La tragédie n'est pour Montchrestien qu'un exercice oratoire, un cadre à développements poétiques.

Sophonisbe[1] est son coup d'essai. Tout en s'ins-

[1] **Sophonisbe,** tragédie par A. Montchrestien, Caen, Veuve de Jacques Le Bas, 1596, petit in-8° : cette tragédie était dédiée à Me de la Vérune, femme du gouverneur de Caen. Dans la dédicace Montchrestien la remerciait d'avoir bien voulu assister à la représentation de la pièce.

En 1601 *Sophonisbe* reparaît complètement remaniée et sous le titre de *La Carthaginoise* ou *La Liberté* dans :

Les **Tragédies** de Ant. de Montchrestien, sieur de Vasteville, plus

pirant de la pièce italienne, il ne laisse pas d'avoir fait preuve d'une certaine originalité. Il n'a emprunté à

une *bergerie* et un *poème* de *Susane*. A Monseigneur le prince de Condé. A Rouen, chez Jean Petit, dans la cour du Palais. Avec Privilège du Roy, in-8°.

En 1603 on en a fait une deuxième édition, presque entièrement refondue :

Les **Tragédies** d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteville, à Monseigneur le prince de Condé. Édition nouvelle, augmentée par l'auteur, avec Privilège du Roy, 1604. A Rouen, chez Jean Osmont, libraire dedans la cour du Palais.

C'est celle que M. de Julleville a reproduite dans sa nouvelle édition des œuvres de Montchrestien :

Les Tragédies de Montchrestien, par M. Petit de Julleville, Paris, 1896. Bibl. Elzévirienne.

La *Sophonisbe* de Montchrestien est écrite en alexandrins, elle est divisée en cinq actes, dont les quatre premiers sont terminés par un chœur, qui, dans le cinquième acte, se trouve, au contraire, au milieu.

Quant aux souvenirs de Petrarca, signalons :

Le monologue de Masinissa qui ouvre le cinquième acte et qui est inspiré de très près des fameuses plaintes de Masinissa, dans l'épisode de l'*Africa*. (Cf. Andrae, *Sophonisbe, etc.*, œuvre citée.)

L'entrevue entre Sophonisbe et Masinissa de l'acte II, que M. Andrae n'a pas signalée et où l'inspiration de Petrarca ne saurait être plus évidente :

> Si la sévérité te plaist en mon endroit
> Tu te la peux permettre et sans forcer le droit :
> Ores au Ciel pour moi regne tant d'iniustice
> Qu'il faut pour me sauver accourir au supplice.

Cf. *Africa*, v. 83 : « Utere iure tuo : captivam mortis acerbae,
Carceris aut duri licet hanc absumere sorte.
Est etenim mihi vita mori; lux ne ista placeret,
Fata coëgerunt statui nimis invida nostro.
Etc., etc.

> Tu craindras pour tes sœurs que le destin sans foy
> Peut abaisser de grade aussi bien comme moy

Cf. idem, v. 89 : « ..... Sunt forte sorores,
Rex, tibi, quas referat fortunae iniuria nostrae
Ante oculos, invicte, tuos : .....

> Ce présage pourtant ne te regarde ici,
> Grand Roy, le Ciel te garde et tous les tiens aussi :

Trissino que quelques détails insignifiants. Il s'est trouvé avoir suivi le même plan, mais pour avoir spontanément suivi le récit de Tite-Live, sa principale source. C'est plutôt à Petrarca qu'il a pris beaucoup. Nous trouvons des souvenirs de l'épisode de l'*Africa* à chaque page, notamment dans le style. Le fond lui appartient bien toujours presque entièrement. Dans l'histoire il ne puise que l'idée qu'il développe ensuite à sa guise. Malheureusement l'exécution le trahit presque toujours et à tout prendre ses tentatives seules méritent d'être signalées. D'autre part Montchrestien est coupable d'avoir complètement négligé des détails qui, chez Trissino servaient à justifier certaines situations et certains caractères. On serait presque tenté de dire qu'il a fait tout son possible pour se heurter lourdement à tous les écueils du sujet. Ses personnages sont ce qu'ils devaient être, c'est-à-dire manqués.

Sophonisbe semble s'attendrir au premier acte dans ses longues tirades sur le sort de Syphax que l'auteur suppose déjà prisonnier des Romains. Mais quelques moments après, une fois que le messager l'a mise au courant, comme dans Trissino, de tout ce qui vient de se passer, elle décide sur-le-champ d'aborder Masinissa et de le séduire par ses grâces. Elle y réussit et accepte

Car si ie lasche un mot qui tant soit peu te touche,
Mon courage en desdit l'audace de ma bouche.
Ie prie aux immortels que ta prospérité
Soit tousiours comme un propre à ta postérité;
Que ton sceptre tousiours gouverne les Numides;
Qu'il estende ses loix iusqu'aux rives humides; etc.

Cf. idem, v. 93 : « Nec tamen ullorum fuerim praesaga malorum
Ipsa tibi ; fausto in finem, precor, utere regno,
Et natis transmitte tuis, nullusque nepotum
Armet in insidias animum : mihi turbida regni
Ultima, fortunae nimiumque adversa priori
Contigerint; damnisque meis lassata quiescat,
Mitior hinc aliis. Etc.

avec un sans-gêne insupportable le mariage qu'il lui propose. Ce n'est qu'au troisième acte qu'elle commence à se relever dans une très courte scène où elle implore la mort des mains de Masinissa. Le sacrifice qu'elle consomme sur la scène, après un cri d'enthousiasme et un mouvement de repentir pour le mariage qu'elle a si légèrement accepté, s'impose toujours à notre admiration. Elle prononce alors le plus beau couplet de son rôle. Mais cela ne suffit pas à la sauver. Montchrestien a négligé la circonstance du mariage. Trissino en avait tiré un profit fort discutable. Mais du moins elle aurait pu toujours servir à expliquer ces soudaines noces qui demeurent au contraire fort choquantes, Sophonisbe n'étant pas assez patriote.

Le caractère de Masinissa est encore plus mal conçu. Vainqueur vaniteux, il est dupe des compliments dont l'accable l'adroite Sophonisbe. Amoureux transi qui disserte avec Lélius sur les effets de l'amour et analyse sa propre flamme, il devient au quatrième acte, après la leçon du consul romain, l'esclave de Rome et fait tout son possible pour se rendre odieux. Il répond à Scipion qu'il a promis à Sophonisbe de la tuer. Scipion ne voudrait pas, parce que, dit-il

Ce fait nous causerait trop de haine et d'envie.

Fort bien. Laissons donc Masinissa conseiller à Scipion de se débarrasser de la malheureuse reine, insistant sur les droits que les rois ont sur leurs peuples. Comment le supporter encore au cinquième acte, lorsqu'il se plaint d'avoir à livrer Sophonisbe, s'en prenant à Scipion, aux sévères lois de Rome, et en appelant sur elle la colère du ciel ? Il n'y a qu'un seul mot pour le qualifier. Nous ne voulons pas le prononcer.

Syphax est piteux : il s'abaisse jusqu'à implorer la vie des mains de Scipion à qui il sert de repoussoir et qui gagne en magnanimité et clémence ce que son ennemi

perd en dignité. Pourtant il n'est guère sympathique lui non plus. Il rappelle trop volontiers ses exploits d'Espagne et nous agace avec son panégyrique de la toute-puissance romaine. Enfin il est odieux, parce qu'il consent ouvertement à ce que Masinissa supprime Sophonisbe :

> ..... néanmoins que Sophonisbe meure :
> Nous perdons l'ennemie et l'ami nous demeure.

Il n'en existe pas moins dans la pièce de Montchrestien quelques bonnes idées, dont ses successeurs profiteront en observant un silence prudent. Ainsi au troisième acte il a mis Sophonisbe en face de Masinissa : le différend entre Masinissa et Lélius vient de se produire : Sophonisbe pressent sa fin prochaine et arrache à Masinissa l'engagement de la tuer. C'est bien la « scène à faire ». « Elle est mal faite — dit M. Faguet[1] — mais elle est faite. » La scène du cinquième acte, entre Sophonisbe et sa nourrice, mérite encore d'être signalée. La reine, effrayée par d'horribles cauchemars, inquiète à cause du retard de Masinissa qui est allé implorer Scipion et qui ne revient pas, donne l'essor à toutes ses angoisses.

A peu près nulle au point de vue dramatique, cette pièce supporte la lecture grâce au prestige du style. Montchrestien a du reste essayé de faire ressortir un sentiment, l'héroïsme patriotique, que Sophonisbe serait censée incarner. Cela la sauverait sans doute. Malheureusement ce n'est là qu'une tentative à signaler.

On possède très peu de renseignements sur Nicolas de Montreux, cet écrivain bizarre qui signait ses ouvrages par l'anagramme Olénix de Mont-Sacré. Il naquit aux environs de 1560 et son œuvre se place aux dernières années du XVIe siècle. Il appartient à l'innom-

[1] Œuvre citée, pp. 126-127.

brable série d'obscurs auteurs qui ont poussé au milieu de la décomposition du premier théâtre classique. Comme tous les écrivains de cette époque, aussi féconde en œuvres nulles que l'époque de la grande tragédie l'a été en chefs-d'œuvre, il a écrit avec une déplorable fécondité : des romans d'abord, par lesquels il se fait connaître à Paris vers 1577 ; des tragédies ensuite, une *Isabelle* et une *Cléopâtre ;* une pastorale, *Les Bergeries de Juliette,* première ébauche plate et informe de l'*Astrée*, où l'on rencontre déjà le courant italien, délicat et raffiné, et le courant espagnol, plus chevaleresque et viril, et dont le seul mérite est d'avoir été, en France, la première pièce du genre. Elle a paru en 1588. Montreux vivait encore du temps de Corneille qui semble cependant n'avoir connu ni l'auteur ni son œuvre. De là on peut juger de son importance littéraire. Il paraît qu'il a été un des auteurs les plus insipides, les plus ennuyeux, les plus fastidieux qui aient jamais existé. Tel est son trait caractéristique.

Dans sa *Sophonisbe*[1] Montreux s'est encore plus émancipé que Montchrestien de l'influence de Trissino. Non seulement il ne lui a rien emprunté, mais encore il n'a pas eu recours à la principale source, Tite-Live. C'est à Plutarque[2] qu'il s'est adressé ; à Appien il a emprunté l'histoire des fiançailles. Il suppose cependant que c'est Asdrubal lui-même qui a donné sa fille en mariage à Syphax, en vue de se ménager son appui dans la guerre contre les Romains. La marche de la tragédie s'écarte un peu des plans que nous avons vus

[1] La **Sophonisbe,** tragédie, par le sieur du Mont-Sacré [Olenix du Mont-Sacré n'est que l'anagramme de Nicolas de Montreux] Gentilhomme du Maine. A Rouen, 1601.

Malheureusement nous n'avons pu consulter personnellement le texte; nous en parlons d'après M. Andrae (œuvre citée).

[2] *Les vies des hommes illustres de Plutarque,* traduites par Amyot, Paris, 1818. *Vie de Scipion,* IX, 38-39.

jusqu'ici, sans que cela soit dû, cependant, au récit de Plutarque. Plutarque raconte les faits exactement comme Tite-Live. Il n'y a qu'une différence essentielle entre les deux récits : dans celui de Plutarque il n'est pas question d'entrevue entre Sophonisbe et Masinissa et c'est bien encore ce qui manque à la tragédie de Montreux. C'est l'auteur lui-même qui a donné à la matière historique une distribution différente, sans tirer d'ailleurs du texte de Plutarque tout le profit possible. Plutarque nous dit bien que Scipion eut un entretien avec Masinissa et qu'il lui fit de justes reproches. On ne pouvait pas négliger un pareil motif dramatique. C'eût été une faute. Montreux l'a commise. Ce fait nous suffirait pour juger de son talent dramatique. Signalons encore les fréquents souvenirs de Petrarca. Ce n'est pas uniquement à l'épisode de Sophonisbe que Montreux a borné ses emprunts [1].

Il paraît avoir eu une prédilection toute particulière pour Syphax dont il fait son premier personnage. C'est Syphax qui ouvre la pièce en faisant à Scipion l'histoire de tous ses maux. Il vient d'être battu et fait prisonnier. Il est tout chargé de chaînes et il ne sait que se plaindre, maudire Rome, se repentir lâchement, se décharger de ses fautes sur Sophonisbe. Il continue tout seul ses plaintes dans un monologue à la fin du deuxième acte, pour s'abandonner au quatrième, dans un autre entretien avec Scipion, à toute sa colère contre le sexe féminin. Là-dessus il invoque la mort des mains de Scipion ; mais celui-ci, sourd à ses prières, le laisse vivre pour qu'il ferme la pièce. Il termine en effet le cinquième acte par un de ces monologues dont nous connaissons le ton.

Masinissa et Sophonisbe, qui devraient être les person-

[1] *Africa*, I, II, V, VI. Cf. Andrae, œuvre citée. Notre lecteur y trouvera rapportés les passages intéressants.

nages principaux, sont au contraire relégués au deuxième plan, ainsi que Scipion qui n'a pas un rôle bien brillant, quoiqu'il paraisse dans tous les entretiens avec Syphax. Il ressemble bien un peu au portrait que Petrarca a tracé de lui dans l'*Africa*. Dans son premier entretien il porte aux nues la gloire de Rome qui, selon la prédiction des dieux, est appelée à devenir la maîtresse du monde entier. Lui, il est l'exécuteur sacré et intangible de leur volonté. Pendant ce temps Lélius survient. Scipion a avec lui et avec Syphax un dialogue sur le devoir et sur l'amour, après quoi il charge Lélius d'ordonner à Masinissa de rendre Sophonisbe dont il s'est emparé contre le droit et contre le consentement des Romains. Au quatrième acte il ne paraît pas jouer un grand rôle dans la scène avec Syphax et il n'a en somme un beau mouvement qu'au cinquième acte, après la mort de l'héroïne[1]. C'est le seul trait remarquable de son caractère et la pièce aurait pu finir là. Elle y aurait gagné si Montreux n'avait eu la malheureuse idée de faire reparaître Syphax.

Masinissa paraît pour la première fois à la fin du premier acte et tout seul. Il remercie les dieux qui lui ont accordé une glorieuse victoire sur Syphax, et qui l'ont mis en possession de Sophonisbe. Au troisième acte, dans le monologue qui l'ouvre, il se plaint de l'ingratitude des Romains et pense résister à ses tyrans en profitant des forces dont il peut encore disposer. Gelosses, personnage introduit par Montreux, l'encourage dans la résistance ; Micipsa, son fils, le pousse au contraire à livrer Sophonisbe. Il est sur le point de se décider pour la résistance, lorsque Lélius arrive et il

[1] J'approuve ceste mort en asseurance unique
Et envie l'honneur de la pariure Affrique
D'avoir iadis nourry un esprit si hautain
Qui méritait de naistre et de mourir Romain.

suffit de quelques mots pour le ramener aux Romains. Dans le monologue du début de l'acte V il s'accuse lui-même d'avoir donné la mort à Sophonisbe. Il envie son sort et prie pour le repos de son âme.

Situation comique : Sophonisbe n'est pas encore morte! Elle paraît en effet tout de suite après, salue le jour qui met fin à ses malheurs et, avant de mourir, adresse une prière aux dieux, en une imprécation imitée de très près de Petrarca. C'est au deuxième acte que Sophonisbe avait paru pour la première fois sur la scène, se plaignant de ses malheurs, troublée par de noirs pressentiments, s'appelant sans cœur et lâche, parce qu'elle survivait à la honte de sa patrie, et souhaitant la mort, le seul remède qui pût la soustraire aux Romains. Elle paraissait encore au quatrième acte, où elle recevait avec enthousiasme le poison, bénissant celui qui le lui envoyait.

Telle est la pièce de Montreux. Ce n'est malheureusement qu'une succession de maladresses, plus graves et bien souvent aussi plus curieuses les unes que les autres. Il n'a été que trop original. Nous voudrions bien, au contraire, qu'il eût suivi, lui aussi, les brisées de ses prédécesseurs. Le style ne rachète pas la composition, à beaucoup près, et bien qu'on trouve dans cette pièce un peu plus de mouvement et un peu moins de drôleries que dans les autres du même auteur, elle n'échappe pas à la condamnation commune qui pèse sur toutes ses œuvres.

Le succès de la *Sofonisba* de Trissino, en France, pour n'avoir commencé qu'une trentaine d'années après son apparition, n'en fut pas moins considérable. Cette tragédie paraissait réaliser les vœux des jeunes auteurs français, guidés par les théories de nos classiques. Leurs regards tournés vers cette Italie d'où leur venait la lumière, ils s'emparaient au fur et à mesure de nos

œuvres, à travers lesquelles ils apprenaient à connaître les anciens.

Toutes ces *Sophonisbe* [1] ne sauraient avoir qu'une importance historique. Ces poètes rencontraient leur plus grand écueil dans la langue, encore informe, obscure, surchargée d'éléments gréco-romains que la Pléiade avait introduits. Ces traductions et ces adaptations de la tragédie de Trissino rentrent dans le grand travail de vulgarisation qui fut l'œuvre de la Renaissance française. Il fallait bien commencer par là avant d'en arriver à Corneille et à Racine. Souvent ces essais d'une littérature à son aurore sont aussi instructifs que les œuvres qu'elle donne dans l'éclat de son midi.

[1] En 1607 **Hélye Garel,** originaire de la comté d'Anjou, publiait à Bordeaux, chez Dubrel, une autre *Sophonisbe.* Elle est encore plus rare que la précédente. M. Andrae, qui n'a pu la consulter pas plus que nous, en donne une courte notice qu'il a tirée du *Bulletin des Bibliophiles,* Techner, année 1841, p. 475. Il n'y a rien de bien intéressant à mentionner.

CHAPITRE V

Mairet.

Jean de Mairet naquit à Besançon en 1604. Par son activité et son intelligence il parvint à se créer, tout jeune encore, une grande réputation littéraire. Attaché de Montmorency, il est admis à la cour ; mais, sans souci pour la vie matérielle, il se livre tout entier à ses études. Au milieu de cette société élégante et spirituelle, il brille par son esprit captivant et facile, prodiguant les madrigaux et les sonnets. Tout sourit au jeune et beau poète : *Sophonisbe,* jouée en 1634 avec un succès immense, couronne dignement sa renommée et met le comble à son bonheur.

Mais les applaudissements qui avaient accueilli le chef-d'œuvre de Mairet ne devaient pas avoir de lendemain. Précocement épuisé par une série d'ouvrages [1], qui s'étaient succédé sans interruption, Mairet cherche en vain, après *Sophonisbe*, à reprendre son essor. Deux années auparavant il avait perdu son protecteur, décapité, comme on le sait, pour avoir enfreint les édits sur le duel. Les encouragements du comte de Belin, en qui il avait aussitôt trouvé un second protecteur éclairé et généreux, ne suffirent pas à le consoler et à ranimer la source de son inspiration.

Désespérant de ramener à lui les sympathies du public,

[1] Cf. p. 70 ; ajoutons : *Virginie* (1633).

il se rejette sur la tragi-comédie et précipite sa décadence. Son rôle utile était terminé et il aurait eu tout à gagner s'il avait pris sa retraite après *Sophonisbe*. Toujours en faveur à la cour, il cherche dans la poésie légère et dans la politique quelques maigres consolations à ses afflictions d'auteur. En qualité de résident officiel il rend des services à son pays. Il serait aussi devenu le représentant de la cour d'Espagne, si la colère soupçonneuse de Mazarin ne lui eût brisé sa carrière. Il mourut à Besançon en 1686.

Seule la critique s'occupe aujourd'hui de l'œuvre de Mairet. Déjà de son vivant le silence s'était fait sur lui. Il est peu d'exemples d'une renommée si tôt acquise et si vite perdue. Douleur suprême pour un écrivain, il a assisté impuissant à la ruine de toutes ses œuvres. C'est que son mérite avait été surfait et que sa réputation était un peu de circonstance. D'ailleurs son œuvre aurait pu difficilement se survivre. C'est le sort de toutes les œuvres de transition. Mairet jouait là un rôle utile, intéressant, indispensable, mais un rôle ingrat entre tous. Mairet n'a plus droit qu'aux anthologies.

Possédant toutefois l'entente de la scène, beaucoup de science, de réflexion et de rectitude dans l'esprit, il a rendu de grands services au théâtre. Ouvrier consciencieux qui ne néglige pas les questions de langue et de style, il a contribué d'une part à l'établissement de la tragédie classique et a fait faire de l'autre de grands progrès à la langue dramatique. Depuis la retraite de Hardy jusqu'à l'avènement de Corneille, il a été le maître reconnu de la scène française. Il tenait cénacle et brillait au milieu des gentilshommes, comédiens et auteurs timides qui se groupaient autour de lui. Modeste et indulgent, il ne ménageait ni ses conseils ni ses relations : Rotrou a débuté sous ses auspices.

Habile, sans ombre de flatterie, Mairet a su devenir le protégé de Richelieu après avoir été le favori de Mont-

morency et se ménager en même temps les sympathies du Cardinal-Ministre et celles de la Reine-Régente. Intrépide et généreux, il n'a pas craint de poursuivre, après la mort de Théophile, une œuvre de réhabilitation et de justice, de montrer son attachement à l'infortuné Montmorency, après sa fin tragique. Vif et bouillant, il s'est jeté à corps perdu dans la querelle du *Cid*, mais sa malechance d'auteur explique en partie ses torts envers son illustre rival. Au demeurant doux, spirituel et d'un commerce agréable, il a su se faire bienvenir de tous ceux qui l'ont approché.

Faute de documents, nous ne pouvons faire l'histoire de *Sophonisbe*[1]. Les raisons qui ont pu décider Mairet à refaire la tragédie de Trissino semblent bien résider dans la nature du sujet. Mairet s'est engagé dans la voie ouverte par son prédécesseur, mais en remaniant le personnage de Syphax si négligé par ce dernier. Il essaie de donner une solution plus convenable aux mêmes problèmes, en ayant recours à d'autres trouvailles et en exploitant mieux celles du poète italien. Puisque la tragédie italienne péchait par l'absence de toute passion, c'est une *Sophonisbe* fondée essentiellement sur l'amour qu'il va nous donner. Il profitera de l'histoire de fiançailles pour prêter à son héroïne l'amour qu'elle devait certainement ressentir pour Masinissa et que Trissino lui avait refusé.

Mais comme Syphax n'en devenait que plus gênant, il pense à s'en débarrasser tout à fait en le faisant tomber dans la lutte. Il compte par là rendre moins choquante la passion de Sophonisbe et justifier ce mariage

[1] La | **Sophonisbe** | tragédie | de Mairet | dédiée | à Monseigneur | le Garde des seaux | à Paris | chez Pierre Rocolet, au Palais en la gallerie des Prisonniers, aux Armes de la Ville | M.DC.XXXV | avec Privilège du Roy | . Cf. Sammlùng franzoesischer Neudrucke herausgegeben von Karl Vollmoeller : Jean de Mairet, *Sophonisbe*, mit Einleitùng ùnd Anmerkungen. Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 1888.

que l'ancienne promesse ne suffisait pas à légitimer. C'était encore sauver Syphax de l'ignominie dont il se couvrait ailleurs. Enfin Masinissa, suivant la logique de sa situation, se donnera la mort sur le cadavre de Sophonisbe. D'ailleurs une courte analyse de la pièce nous permettra d'en constater et d'en apprécier l'originalité.

Masinissa, à la tête de l'armée romaine, campe sous les murs de Cirta. Des engagements ont lieu tous les jours, mais c'est en vain que les assiégés cherchent à rompre l'enceinte de fer qui les enserre. Dans un de ces combats, Masinissa, en repoussant vigoureusement les assiégés, a réussi à parvenir jusqu'au fossé de la ville. Là, dans l'attitude des héros victorieux, il a remonté sa visière, en étalant en plein soleil la beauté superbe de son visage. Sophonisbe, qui suivait le combat du haut d'une tour, l'a aperçu. Il n'en a pas fallu davantage pour éveiller dans son âme la flamme ardente d'autrefois et par un billet mélodramatique, malgré ses remords, elle devait mettre Masinissa au courant de ses sentiments. C'est entre les mains de Syphax que ce billet allait tomber. Ce fait était à prévoir, ses conséquences aussi.

Là-dessus l'action s'ouvre par une violente scène d'explications (I, 1) entre le roi et la reine. Le ressentiment de Syphax dépasse les bornes que son rang et les convenances dramatiques lui accorderaient. Il ne prend un accent plus mesuré et plus soutenu que dans la scène suivante. Le vieux monarque fait à son général la confidence de sa douleur et court demander à une mort glorieuse la fin de tous ses maux. Sophonisbe reste seule en proie à la crainte et au repentir (I, 3). Mais sa passion l'embrase de plus en plus. C'est en vain qu'elle lutte contre elle-même, pendant que ses suivantes assistent du haut d'une tour au combat suprême que

Syphax est en train de livrer aux portes mêmes de la ville (II, 1). Bientôt deux messagers surviennent annoncer successivement sa défaite, la reddition de Cirta, la triste fin d'un royaume (II, 2, 3). C'est ce qui amène naturellement la fameuse entrevue, terme logique auquel aboutissent à la fois toute cette première partie de la pièce ainsi que la passion de plus en plus grandissante de la reine. Mais tandis que le vainqueur, ivre d'amour, va s'écrier :

O transports! ô baisers de nectar et de flamme! (III, 4)

ce n'est qu'à la scène suivante que Sophonisbe, après avoir vaincu ses derniers scrupules, osera joindre sa douce voix à celle de son nouvel et ardent époux (IV, 1). Mais Rome vient couper court à ce duo sentimental. Car c'est bien la reine du monde qui se montre à nous sous les traits de Scipion. Les justifications, les prières, les pleurs du jeune amoureux ne peuvent rien sur la volonté inflexible du consul romain (IV, 3). Lélius s'apitoie sur le sort de Masinissa et cherche à le calmer : essayer une résistance quelconque, ce serait se perdre complètement : il faut vider la coupe jusqu'à la lie (IV, 4). Tout ce que la clémence de Scipion accorde à Masinissa c'est de soustraire Sophonisbe à la honte du servage, au prix de la mort (V, 2). Sophonisbe, qui pressent sa fin, envoie chercher elle-même le poison que Masinissa lui aurait apporté en personne sans la défense de Rome (V, 3). Sophonisbe vide courageusement la coupe en suppliant ses suivantes d'étouffer leur douleur ; elles n'accorderont pas ce spectacle à la joie des Romains (V, 5). Masinissa, désespéré, montre à ses bourreaux le cadavre de la reine (V, 7) et s'égorge comme il lui avait promis, en lui envoyant le poison (V, 8).

Tout en suivant pour la marche générale de l'action le récit de Tite-Live, Mairet n'en a pas moins usé assez

librement avec l'histoire. Il n'a en somme gardé que les deux points principaux, les deux fameuses entrevues, mais il les a traitées à sa guise, conformément à son but. A Appien il a emprunté le fait capital, en lui faisant subir certaines modifications de détails et quelques autres bonnes idées qu'il a su convenablement exploiter [1]. Il nous décèle aussi l'influence de Petrarca, par nombre de réminiscences, comme il était du reste naturel chez un auteur qui reprenait en somme l'idée fondamentale de l'épisode de l'*Africa* [2]. Quant à Trissino, indépendamment de ce que nous avons dit au début du chapitre, Mairet lui a fait encore quelques emprunts de détails [3]. Enfin Montchrestien [4] et Montreux [5] eux-mêmes, si médiocres qu'ils soient, ont pu fournir à Mairet quelques lumières. En habile dramaturge il n'a rien négligé de tout ce qui pouvait lui être utile. Il a pris son bien partout où il le trouvait et nous n'avons qu'à

[1] Signalons : l'idée de ce beau mouvement d'éloquence que nous trouvons dans la bouche de Sophonisbe avant sa mort : elle supplie sa nourrice de ne pas la plaindre (v. 5); l'idée de la scène 7 du cinquième acte : chez Appien aussi Masinissa montre aux Romains le cadavre de la reine à qui il avait apporté en personne le poison. Par là Mairet a voulu augmenter la pitié du spectateur pour Masinissa et l'horreur pour Rome.

[2] Signalons : le portrait flatteur que Phénice fait de la reine éplorée (II, 2); le premier couplet de la « harangue de Sophonisbe à son vainqueur »; le monologue de Masinissa qui ouvre le cinquième acte; les « plaintes de Masinissa sur le corps de Sophonisbe »; l'invective de Masinissa contre Rome, qui ferme la pièce.

[3] Le dialogue entre Masinissa et Scipion, les scènes 2, 3 de l'acte II et 3 de l'acte III.

[4] Les deux monologues de Masinissa qui ouvrent le troisième et le cinquième acte et encore la « harangue de Sophonisbe à son vainqueur ; la scène 3 de l'acte III de la *Sophonisbe* de Montchrestien a fourni à Mairet l'idée de la scène 1 de l'acte IV ; la scène entre Sophonisbe et sa nourrice, chez Montchrestien, a inspiré à Mairet les scènes 4 et 5 de l'acte V.

[5] A comparer le monologue de Masinissa qui ouvre le troisième acte chez Montreux avec le monologue de Masinissa qui ouvre le cinquième acte chez Mairet.

l'en féliciter, d'autant plus qu'il a su fondre en une synthèse assez harmonieuse et originale ces éléments nombreux et divers. Dans ces conditions il nous faisait espérer « à priori », semble-t-il, une œuvre convenable. L'analyse nous a déjà un peu déçu. Une étude détaillée des caractères nous décevra tout à fait.

Sophonisbe est une héroïne amoureuse avant tout et plus ardente encore que celle de Petrarca. Mairet a, lui aussi, par trop négligé le côté patriotique. La passion de Sophonisbe trouve bien dans les anciennes fiançailles quelque raison d'être. Toutefois elle ne peut se légitimer par la mort prématurée de Syphax, non plus que son second mariage, d'autant moins excusable chez la fière reine carthaginoise qu'il ne fait que couronner une idylle amoureuse. Malgré son remords, son repentir, ses luttes, Sophonisbe blesse vivement notre délicatesse. Mairet s'efforce de nous la représenter comme une victime de la passion, comme une malheureuse qui comprend son devoir, mais que l'amour entraîne fatalement faute d'une volonté assez forte. Après son entretien avec Syphax, atteinte par le repentir, elle pleure sur cet amour intempestif dont elle ne sait se rendre compte, mais auquel elle ne peut résister (I, 3). Pendant que le combat suprême se livre sous les murs de la capitale, elle en soutient un autre non moins cruel dans son cœur, contre ses devoirs d'épouse, de reine, de citoyenne de Carthage (II, 1). Après l'entrevue avec Masinissa et la victoire qu'elle vient de remporter sur lui elle a encore un retour fort touchant sur elle-même : elle va se remarier et Syphax n'a pas encore de sépulture (III, 4). Enfin ce sera l'ombre même du roi, pâle et menaçante, qu'elle va voir en rêve avant le dénoûment fatal et qui semble justement l'annoncer (V, 4). Tout cela fait sans doute beaucoup d'honneur à la science dramatique de Mairet. Peut-être en développant convenablement une pareille idée, pouvait-on réussir à sau-

ver la pudeur de la femme et la dignité de la reine. Mais il fallait une souveraine maîtrise que Mairet n'avait pas. Par une série d'autres maladresses il a encore compromis le succès de sa tentative.

Chez Trissino, Masinissa faisait la guerre avec toute l'indignation d'un amoureux déçu, mais une fois devant Sophonisbe, il semblait tout oublier. Chez Mairet, il ignorera tout à fait que jadis Sophonisbe lui avait été promise par son père Asdrubal. Elle est seule à le savoir avec ce malheureux Syphax qui nous le dit tout justement au début de la pièce (I, 1). Masinissa va jouer absolument le même rôle que chez Tite-Live et chez Petrarca, rôle d'un homme qui n'a jamais vu Sophonisbe et ne la connaît que par sa réputation de politicienne (III, 1). Pourquoi donc Mairet a-t-il modifié la donnée d'Appien, au lieu d'en profiter sans y toucher ? Il ménageait ainsi à ses deux héros, à Sophonisbe notamment, une situation très fâcheuse.

C'était en effet la mettre dans la nécessité de reconquérir Masinissa, ce qu'elle fera. D'abord elle lui écrit et provoque la scène de jalousie qui ouvre la pièce et qui serait à sa place dans une comédie. Elle fait autant de mal à Sophonisbe qu'à Syphax : Sophonisbe, obligée de rendre compte de sa conduite, a recours à de petites ruses féminines ; Syphax, en l'accablant de grossièretés, ne se montre pas davantage digne de son rang. Ensuite, conseillée par ses confidentes, Sophonisbe s'apprêtera à séduire son vainqueur (II, 3). Pareille à ces héroïnes de comédie qui s'évanouissent et reprennent connaissance à volonté, elle implore par deux fois la mort des mains de ses suivantes, quitte à se laisser persuader, immédiatement après, d'essayer sur Masinissa le pouvoir de ses charmes et à faire même, avant de l'aborder, un vœu à l'amour (III, 2, 3). Feindre de céder à contre-cœur aux avances que Masinissa, ardent et sensuel, lui fera certainement ; l'enjôler habilement et attendre pour se

dévoiler d'être sûre de lui : telle sera sa conduite à l'égard de son vainqueur. Elle-même en rougit un moment. N'empêche que la fameuse entrevue, c'est-à-dire la pièce elle-même, en est sérieusement compromise. Sous des dehors tragiques, c'est en somme une autre scène de comédie qui se cache. Masinissa lourdement donne dans le panneau et Sophonisbe est une fieffée coquette. C'est fort regrettable. Il y aurait dans cette scène de beaux couplets, une dignité remarquable, voire une certaine grandeur tragique que les propos ineptes des deux confidentes déparent un peu, il est vrai, mais qui n'en sont pas le défaut capital. A son tour Mairet ne s'est pas rendu compte de tout ce qu'on pouvait et devait tirer de cette ancienne promesse de mariage. Il a gardé au fond la donnée de Tite-Live comme Trissino, et comme lui il a eu tort. Il a eu pourtant le mérite de nous offrir une scène passionnelle comme il fallait et bien supérieure à celle du poète italien.

Mais par sa conduite, par sa coquetterie systématique, Sophonisbe ne peut que perdre ce qu'elle gagnait par ses remords. Nous ne pouvons plus y croire. Ses belles déclarations patriotiques sont bien sujettes à caution. Les exclamations douloureuses qu'elle pousse au récit de la défaite de Syphax, l'horreur du servage dont elle semble si préoccupée, ses supplications à Masinissa, tout cela sent la rhétorique chez cette reine carthaginoise qui se donne tant de peine pour devenir la femme d'un esclave des Romains. Malheureusement Mairet a presque transformé le rôle si tragique de Sophonisbe en un rôle de comédie. Que devenait donc la dignité d'une reine qui, après la violente scène avec Syphax, se tourmentait à la pensée que Masinissa ignorait les sentiments dont elle brûlait pour lui, et que peut-être, quelque rare beauté qu'il avait sans doute rencontrée sur son chemin, l'avait déjà conquis ? (I, 3). Et là-dessus Phénice de dissiper par de fades madrigaux ces senti-

ments jaloux dans une scène à retrancher et qui n'est pas la seule.

Quant à Masinissa, il se présente sous de meilleurs auspices. Il est vrai qu'il tombe violemment amoureux d'une femme à sa seule vue et que d'anciennes fiançailles, dont il ne se souvient plus, ne peuvent expliquer sa passion. Toutefois nous n'avons plus affaire à un sauvage amoureux, mais au contraire à un chevalier fort bien élevé, trop même, humain, compatissant, généreux, mais aussi maniéré. Il a l'air d'avoir fréquenté l'Hôtel de Rambouillet. Ce n'est que sous les coups de la douleur qu'il retrouvera cette virilité, cette énergie que nous avons le droit de lui réclamer. Dans son entrevue avec Scipion il se montre bien autrement éloquent que le héros de Trissino ! Qu'importe donc s'il tombe à genoux, s'il pleure devant le consul romain ? Il n'en est pas moins estimable. Devant un ennemi contre lequel toute résistance serait vaine, on ne peut faire autrement. Lui aussi, une fois ce moment passé, songe aux moyens de sauver Sophonisbe ; mais la puissance gigantesque de Rome ferme tous les passages. Sa douleur prend alors une expression encore plus poignante, parce qu'elle devient plus calme en apparence, plus résignée. Il ne répond plus à Scipion et à Lélius que par des monosyllabes, jusqu'à ce que la vue du cadavre de Sophonisbe lui arrache le dernier cri de malédiction. Voilà qui le réhabilite à nos yeux.

On ne peut en dire autant de Sophonisbe. Pourtant sa mort ne laisse pas de provoquer notre admiration. Cette scène compte parmi les meilleures de la pièce : les deux derniers couplets méritent d'être mis à côté de ceux de Corneille. Plus amoureuse que reine, il est vrai, Sophonisbe meurt sans regret, non parce qu'elle échappe à l'esclavage, mais parce que la mort l'unira à Masinissa qui lui a promis de la suivre. Mais elle trouve aussi dans la mort une satisfaction plus noble, celle de

voir ses ennemis témoigner par leur vengeance la crainte qu'elle leur inspire. C'est là un trait original et qui n'eût pas déparé l'ancienne héroïne de l'histoire.

Mairet n'a pas surmonté complètement toutes les difficultés qu'il avait aperçues et d'ailleurs il ne les a pas toutes aperçues. Prêter à Masinissa et à Sophonisbe une passion réciproque et sincère, c'était un coup de maître. C'est par là, plus que par les affections de mère et d'épouse et par la pitié, qu'on pouvait adoucir l'âme ardente et farouche de l'héroïne. Mais la conduite de Masinissa n'est pas tout à fait celle que nous attendions. Sophonisbe, en accordant trop aux intérêts de son cœur, néglige outre mesure la cause de Carthage. Le drame patriotique, faute d'un acteur, languit. Mairet, non plus que ses devanciers, n'a pas songé à le faire contraster avec le drame d'amour, renonçant ainsi presque complètement à la plus grande source d'intérêt que le sujet pût lui fournir. Masinissa, foncièrement amoureux, n'a pas trop à se plaindre de la nouvelle situation que le poète lui a créée. Par contre le reflet de la physionomie morale de Sophonisbe, à cause surtout des maladresses que nous avons vues, en est sensiblement terni.

D'autre part, si Mairet a sauvé Syphax de l'odieux, il ne l'a pas soustrait au ridicule, bien au contraire. Syphax est plutôt un barbon de comédie qu'un de ces monarques absolus, farouches et passionnés, tel qu'il a dû être réellement dans l'histoire. Au lieu de faire des scènes de jalousie à sa femme, il devrait la poignarder. La passion et la jalousie devraient le rendre logiquement criminel. Enfin Scipion a le grand tort de se montrer au courant du projet de Masinissa (V, 2). Mairet tombe ici dans la même faute que Montchrestien. En outre Scipion ne cherche pas du tout à se faire pardonner le rôle odieux que Rome lui impose. C'est un bour-

geois hautain, au ton ironique et révoltant parfois, aux vulgarités et aux maladresses désespérantes.

Le style, énergique et coloré à certains endroits, ne va pas sans pointes et traits de mauvais goût. Souvent aussi Mairet confond l'amour avec la galanterie, commet des anachronismes de mœurs et tombe dans des incidents comiques : tel le baiser qui termine la scène capitale de la pièce. Souvent encore la sûreté de main lui fait défaut dans l'analyse psychologique et ses caractères se rendent coupables de plus d'une inconséquence. *Sophonisbe* se rattache bien par tous ces côtés à la tragi-comédie fade et romanesque de l'époque. Le poète avait remporté dans ce genre ses premières victoires et il n'a jamais su s'en affranchir complètement.

Pourtant ses personnages se meuvent, agissent, marchent vers un but, vivent en somme, partageant tous l'activité débordante et batailleuse du poète. Chacun a une physionomie à lui, le caractère qui lui convient. Masinissa et Syphax ne diffèrent pas seulement par ce qu'ils disent, comme à peu près chez Trissino, mais encore par la manière dont ils le disent. Par contre Scipion et Lélius décèlent singulièrement leur commune origine. Enfin la sensibilité, la tendresse, la passion dont l'âme du poète était pleine, se sont épanchées dans une peinture de l'amour, jusqu'alors inconnue sur la scène.

C'est d'une part l'ardeur sensuelle des fils de l'Afrique, tempérée chez Sophonisbe par la crainte et le remords, exaspérée chez Syphax par la morsure de la jalousie, tragique chez les deux héros au moment de la catastrophe. C'est encore la pitié compatissante de Sophonisbe pour le malheureux Syphax qui a tout sacrifié pour elle et qu'elle se prépare à abandonner, la pitié généreuse et chevaleresque de Masinissa en présence d'une reine terrassée. Entre la tragédie pâle,

froide et scolastique de Trissino et la tragédie colorée, chaude et vivante de Mairet, les différences sont nombreuses. Artiste sincère, le poète français n'a pas craint de se mettre dans son œuvre.

Enfin la *Sophonisbe* de Mairet, par son sujet puisé dans l'histoire, par quelques traits de gravité et de majesté, par ses essais d'analyse psychologique, ouvre la voie à Corneille, qui, en composant les imprécations de Camille, ne dédaignera pas de se souvenir de celles de Masinissa, se tuant sur le cadavre de la reine. L'agonie du jeune héros, l'alternative poignante d'espoir et de crainte, de résignation et de révolte, sont d'ailleurs bien rendues. Par là l'intérêt dramatique se soutient, bien que Sophonisbe devienne presque complètement passive à cause du patriotisme que l'auteur a trop négligé. A signaler encore la peinture, toujours instructive quoique imparfaite, des Romains.

Les trois unités sont observées, bien qu'il faille attribuer une activité invraisemblable aux personnages pour faire tenir l'action dans les vingt-quatre heures. L'unité de lieu est observée avec aisance : l'auteur nous transporte sans scrupule d'une chambre à l'autre et dans le vestibule du palais royal. Il est même à regretter que l'on ne s'en soit pas tenu, par la suite, à cette interprétation raisonnable. Avec *Sophonisbe* le moule de la tragédie classique est à peu près formé. La régularité majestueuse dont Mairet nous a offert le premier exemple, toujours intéressant, pour ne pas être parfait, va désormais triompher au théâtre.

CHAPITRE VI

Corneille.

Corneille fit paraître *Sophonisbe* au mois de janvier 1663. Depuis quelques mois, pour des raisons inconnues, il s'était fixé à Paris avec sa nombreuse famille. D'où la gêne, sinon la détresse, qui fournit matière à la légende de la pauvreté du grand Corneille. De graves malheurs domestiques le frappèrent ces mêmes années. Tout contribua à lui rendre encore plus pénibles ses insuccès au théâtre.

Découragé de l'échec de *Pertharite*, il s'était retiré en 1652 pour se consacrer à mettre en vers l'*Imitation* et autres ouvrages de piété. Les instances du surintendant Fouquet et la passion discrète dont il brûla pour la belle et froide Marquise vinrent l'arracher en 1659 à son pieux travail.

La troupe de Molière, dont Marquise était l'actrice célèbre, était restée six mois à Rouen, à partir de Pâques 1658, et y avait joué des pièces de Corneille. Cette circonstance eût suffi à elle seule à réveiller dans l'âme du poète la passion du théâtre. En janvier 1659 il rentre en scène avec un *Œdipe* qui eut un succès d'estime. Mais la *Toison d'Or* suivit en 1660, *Sertorius* en 1662, *Sophonisbe* en 1663, etc., etc. : toute une série d'échecs qui empoisonnèrent les dernières années du poète.

Quand il rentre au théâtre, les temps et les goûts sont singulièrement changés. Poète et public ne se

comprennent plus. La rudesse, la sève, l'exubérance de 1630 ont fait place à la politesse vide et brillante de la cour du Roi Soleil. La noblesse, exclue peu à peu du gouvernement, n'aura d'autre occupation que de se présenter au roi et de faire la cour aux dames. Le théâtre sera avant tout la peinture des mœurs de l'époque.

Pourtant la vogue des romans héroïques et galants, la mode du précieux, ne sont pas encore passées. Contre les premiers Scarron a lancé le burlesque qui affole les esprits. Molière, revenu de province, et Boileau se sont à leur tour jetés sur Scarron et ont sonné la charge contre le précieux et le romanesque : il faut ramener dans les lettres le bon sens et la raison. L'avènement de la tragédie purement classique mettra fin à cette période de bouillonnement.

Mais en attendant, le théâtre ne saurait échapper à tant d'influences, à celle du roman, surtout. Thomas Corneille et Quinault triomphent. Le romanesque, dont Corneille avait délivré la scène, ressuscite. Thomas Corneille, toujours à l'affût de nouveautés, ne fera toute sa vie qu'exploiter les engoûments et les caprices d'un public mobile, imitant tour à tour son frère, Quinault et Racine.

Quinault fait de l'amour l'âme de son théâtre, un amour de tête, vide et monotone, moins subtil que l'amour précieux, mais tout aussi fade. Racine va bientôt s'emparer de la scène et ses bruyants triomphes feront tant de mal à la vieillesse languissante du grand Corneille ! Une autre école, celle de 1660 est née, dont Corneille a eu tort de vouloir partager la gloire.

Affaibli par l'âge, sous la préoccupation du succès, il devait se mettre à l'école du tendre Quinault avant de subir l'influence de Racine. Il a beau protester contre la tendresse, la fadeur envahissantes et poursuivre son idée si originale de la grandeur. Suivant son penchant naturel pour les intrigues compliquées, où la volonté

humaine, aux prises avec le plus grand nombre possible d'obstacles, peut s'affirmer et varier ses manifestations, Corneille compliquera à souhait les sujets les plus simples, et greffera des inventions romanesques sur l'histoire qui constitue le fond de toutes ses tragédies.

La tendresse, mieux la galanterie, se feront jour peu à peu avec ses héros. L'amour vrai, ou tout simplement l'amour, qu'il avait constamment rejeté comme « une passion trop faible pour être la dominante dans le poème dramatique », eût été bien préférable. Ses héroïnes seront sans doute ces fières princesses, orgueilleuses et ambitieuses, éprises de grandeur et de politique : mais elles seront aussi des amoureuses bizarres, qui n'oublieront pas l'intérêt de leur cœur, sans toutefois le faire passer avant celui de leur gloire.

Toujours au nombre de deux, aspirant ensemble à la main d'un même héros qui devra pourtant se rendre digne d'elles, elles seront aussi des femmes horriblement jalouses et ne feront que se détester cordialement. Corneille va exceller et s'égarer aussi dans l'analyse subtile de ces âmes bizarres. Son théâtre tendait ainsi à se vider de plus en plus d'émotion. L'esprit seul pouvait goûter quelque plaisir aux manèges, aux combinaisons subtiles de la toute-puissante politique.

Sophonisbe est une pièce de ce genre. Il devait se servir du moule qu'il avait fini par se former sous l'influence sans doute du milieu et du moment, mais aussi de son génie naturel. Aussi doit-on s'étonner qu'il ne se soit pas essayé jadis à ce sujet, aux beaux temps du *Cid* et de *Polyeucte*. Nul doute que s'il reprend le sujet de *Sophonisbe* c'est qu'il y voit un sujet à sa guise et qu'il se laisse séduire avant tout par le caractère admirable et décevant de l'héroïne.

Mais, égaré par une de ces déplorables jalousies d'auteur, c'est aussi pour lui une occasion de rivaliser avec

Mairet. La tragédie de Corneille est une œuvre de réaction. Mairet avait gravement péché contre l'histoire : Corneille lui reprochait d'avoir altéré les faits et les caractères. Il se propose de ramener Sophonisbe à ses sources historiques, de faire respecter Tite-Live. Il espère par là dépasser son prédécesseur et prendre sa revanche sur son ancien adversaire. Le souvenir de la querelle du *Cid* l'occupe encore, malgré les ménagements qu'il croit devoir prendre pour la réputation de Mairet.

Franchement Corneille faisait fausse route. S'attacher avant tout au côté principal du récit historique, le côté politique, et chercher à le faire ressortir dans sa pièce; voir dans Sophonisbe une digne descendante d'Émilie, de Cléopâtre, de Cornélie, de Viriate; voilà ce qu'il pouvait raisonnablement essayer de nous donner, ce qu'il fallait attendre de lui. S'obstiner au contraire à vouloir rétablir les faits et les caractères tels que l'histoire les fournit; renoncer aveuglément aux droits immortels de la poésie sur l'histoire et mettre justement tout son amour-propre de dramaturge à s'en rendre esclave : c'était une erreur qu'il devait tristement expier. Il condamnait ainsi lui-même quelques-unes de ses meilleures créations et, fermant les yeux sur les écueils que ses prédécesseurs s'étaient efforcés d'éviter, il s'exposait volontairement à un échec certain.

Sophonisbe[1] est en effet une pièce à deux intrigues, l'intrigue historique et l'intrigue romanesque s'entrelaçant de façon bizarre et compliquée. L'intrigue historique suit de très près le texte de Tite-Live et conduit à la mort tragique de l'héroïne. Corneille ajoute quelques détails qu'il emprunte d'ailleurs fidèlement à Tite-Live. L'intrigue romanesque est une pure invention du poète et conduit au contraire à un mariage.

[1] Voir note 1, p. 111.

Comme chez Mairet, les deux armées ennemies se trouvent en présence à quelques milles de la capitale, sous les murs de laquelle va se livrer le combat décisif. Cependant il n'y a pas eu de siège. Les Romains s'y préparaient, mais l'arrivée de Syphax les a forcés d'interrompre leurs travaux. On allait en venir aux mains pour la dernière fois, lorsque Lélius, sur l'ordre de Rome, offre une paix convenable à son chancelant adversaire. Le traité se serait conclu sans l'opposition farouche de Sophonisbe qui voyait ainsi compromis l'intérêt de sa patrie et celui de son cœur (I, 1).

Élevés ensemble à Carthage, Masinissa et Sophonisbe s'étaient aimés. Déjà ils étaient fiancés, lorsque le Numide dut partir pour la guerre d'Espagne. Entre temps, Sophonisbe avait renoncé à sa passion. Sacrifice pénible pour elle, sans doute, mais commandé par l'intérêt de Carthage et facilité par l'ambition personnelle de la reine. Même elle n'avait pas hésité à agréer le sceptre de son ancien fiancé, dont Syphax, pour se rendre plus agréable aux yeux de sa jeune épouse, avait usurpé les États. Masinissa, dénué de tout, avait enfin trouvé un asile dans Hyarbée. Eryxe, reine des Gétuliens, lui avait ouvert sa cour et son cœur. Un mariage allait se conclure. Mais il se trouvait que Masinissa avait promis, sans tenir parole, d'épouser une des sœurs de Syphax. C'est pourquoi celui-ci, après l'avoir vaincu, le poursuivit jusque dans Hyarbée. N'ayant pu mettre la main sur son ennemi, parti avec les armées gétuliennes à la rencontre des Romains, il avait emmené la malheureuse Eryxe.

Depuis bien longtemps celle-ci languissait dans l'esclavage à la cour de Syphax. La paix qu'on souhaitait, en mettant un terme à toutes ces querelles, devait en outre avoir pour conséquence le mariage de la jeune reine avec Masinissa. Mais Sophonisbe, malgré tout, n'avait aucunement renoncé à son ancien fiancé. Non qu'elle

voulût l'épouser, mais elle tenait à le garder sous ses lois. D'où une haine mortelle contre Eryxe. Elle-même, dévorée par la jalousie, avait excité Syphax contre Masinissa. Maintenant, heureuse de tenir sa rivale, elle s'opposait à la conclusion de la paix (I, 2). La suite est facile à prévoir : outre une femme entre deux maris nous allons avoir un héros entre deux femmes qui se le disputent d'un bout à l'autre de la pièce. L'heureux vainqueur, tout en ayant lui aussi des préférences fort marquées pour Sophonisbe, penchera à son tour tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre rivale, en renversant ainsi par trois fois leurs situations réciproques.

L'opposition formelle de Sophonisbe amène nécessairement la ruine de Syphax. Masinissa, victorieux, a une première entrevue, dans les coulisses, avec Sophonisbe, en présence d'Eryxe, qui, fort peinée, nous en fait le récit. Négligeant celle à qui il devait sa fortune, Masinissa s'est attendri sous les câlineries de Sophonisbe (II, 1). Honteux de sa conduite, il revient à Eryxe, comme par reconnaissance : premier revirement (II, 2).

Mais ce n'est que pour tromper une malheureuse dont le cœur commençait déjà à s'ouvrir à l'espérance, quitte à faire dans la scène suivante ses plus galantes déclarations à Sophonisbe éplorée et, vulgairement, lui proposer le mariage : deuxième revirement (II, 4).

Sophonisbe pousse un cri de satisfaction farouche. Victoire éphémère : Lélius survient au nom de Scipion, dont la forte main dirige, invisible, l'action (II, 5). Syphax, que son ancienne épouse jette dans la consternation en lui annonçant elle-même son nouveau mariage (III, 6), en prévient le lieutenant de Scipion, selon sa bassesse ordinaire (IV, 2). Devant les ordres catégoriques de ses maîtres (IV, 3) Masinissa s'oublie jusqu'à prier la fière Carthaginoise de se rendre au camp de Scipion, afin de le fléchir par la puissance irrésistible

de ses charmes. Il essuie son refus catégorique (IV, 5). A bout de ressources il ne saura plus que lui envoyer le poison qu'elle lui renvoie courageusement en lui faisant dire que lui en avait plus besoin qu'elle et qu'elle saurait, sans le secours d'autrui, lui montrer comment il faut mourir : troisième revirement (V, 2).

Sophonisbe, sans rien perdre de sa fierté traditionnelle, renonce elle-même à son second époux en faveur de sa rivale, avec toute la colère et le mépris d'une femme au désespoir (V, 4). Masinissa, anéanti, ne se montrera plus. C'est Eryxe qui va rester sur la scène avec Lélius. Celui-ci s'efforce de lui faire accepter la main du bouillant Numide, en l'assurant que pour l'avenir il ne sera plus si volage. Mais Eryxe ne semble pas y ajouter foi (V, 6). Un messager survient faire le récit, toujours poignant, de la mort de Sophonisbe. Lélius et Eryxe, profondément saisis, ont une parole d'admiration et de pitié. Là-dessus, un motif analogue à celui du *Cid* termine la pièce. On entrevoit, dans un temps plus ou moins lointain, la conclusion de ce mariage, auquel Eryxe semble en ce moment ne pas vouloir consentir (V, 7).

Corneille n'a fait ainsi que nuire à la situation de ses quatre personnages qui déjà dans l'histoire prêtaient le flanc à tant de critiques. Sophonisbe est bien avant tout l'héroïne au patriotisme exalté, la politicienne rusée, active et insensible, qui n'aime personne et pour qui l'amour n'est qu'un mot dont elle se sert pour exploiter la passion aveugle de deux malheureux (I, 4). Son mariage, purement politique, s'excuse par là même et par d'autres raisons qu'elle puise dans l'histoire et qu'elle a soin de jeter à la face de son époux ahuri. Au point de vue historique, elle est bien sans doute cette furie, admirable à bien des égards, que Tite-Live nous avait peinte. Elle est même plus que cela : elle descend en

droite ligne de Cléopâtre par l'ambition effrénée, la convoitise des grandeurs matérielles, le machiavélisme. Tant de mâles vertus s'imposent sans doute à notre admiration et nous ne sommes pas ici pour dire le contraire de ce que nous avons déjà dit quelque part.

Elle n'en mérite pas moins, au point de vue dramatique, les reproches que nous lui avions déjà adressés. Elle les mérite même davantage encore — de par Corneille. A certains moments elle touche au cynisme (III, 6). Elle compromet tant de viriles qualités par une jalousie mesquine. Ces froides coquetteries de fausse amoureuse, ces rivalités puériles, ces jalousies subtiles de femme capricieuse qui se plaît à se tourmenter elle-même et à tourmenter une malheureuse qu'elle tient entre ses mains, déparent tout à fait les quelques traits éclatants de son caractère et la ravalent au rang de ces femmes cancanières et bavardes des carrefours. C'est surtout dans trois scènes (II, 3; III, 3; V, 4) fort malheureuses qu'éclatent ces picoteries réciproques, dans celles qui correspondent aux trois fameux renversements. Voltaire s'est plu à en faire ressortir toute l'inconvenance avec son habituelle malignité[1].

Masinissa, l'heureux vainqueur, par suite de son ancienne promesse, n'est plus le sauvage amoureux de l'histoire. C'est justement et uniquement pour qu'il pût ressaisir Sophonisbe malgré les Romains que Corneille a tenu compte de la donnée d'Appien[2]. Faible progrès : le héros de Tite-Live, avec sa passion aussi violente que passagère, était cent fois préférable. Chez Corneille Masinissa est d'une maladresse insigne : naïf comme un enfant, il fait le galant, l'aimable, jouant même au quiproquo avec Eryxe, quitte à se laisser ensuite humilier par ces femmes qu'il essayait de

[1] *Commentaire :* remarques sur *Sophonisbe*.
[2] Cf. *Au Lecteur*, en tête de la tragédie.

ménager toutes deux à la fois. Devant Eryxe qui lui reproche ses bienfaits, il ne sait que rougir de honte et chercher midi à quatorze heures. Avec Sophonisbe il est pire encore. Après avoir lourdement mordu à l'appât et avoir promené partout un visage béat, il s'aperçoit à la fin à qui il a affaire. Il s'en étonne plus que jamais et il provoque un dénoûment dont la honte rejaillit tout entière sur lui. C'est la fille d'Asdrubal qui en sortira ennoblie. Il tombe ainsi sans cesse d'une humiliation dans une autre, comme de juste.

Quant à Syphax, Corneille ne s'est pas contenté de lui laisser le rôle qu'il avait dans l'histoire, où il tombait déjà assez bas. Il a voulu le mêler plus intimement à l'action, en le faisant paraître en scène autant que les autres personnages. A quoi bon? Pour qu'il se laissât tromper sous les yeux du spectateur par les paroles de Sophonisbe, pour qu'il se montrât galant à son tour, en provoquant nos sourires par ses fades compliments de vieillard étourdi (I, 4). Partout il s'abaisse, devant Lélius comme devant son épouse qui se montre à ses yeux dans toute sa désagréable réalité. Un seul point de tout son rôle, adroitement exploité, aurait pu produire certain effet : nous désignons l'endroit où, en parlant à Lélius, il soulève l'éternel problème de l'amour chez un vieillard (IV, 2). La réalité historique, qui enchaîne notre poète, reprend bientôt ses droits. Ce n'est que plus tard que Corneille donnera à la scène française, avec Martian, un caractère de vieillard amoureux vraiment sympathique et accompli.

En ce qui concerne Rome, on pouvait mieux attendre de Corneille. D'abord Scipion ne paraît pas. Corneille, qui avait peint jadis le vieil Horace dont Scipion aurait dû refléter encore les sentiments et les idées, s'est contenté de nous donner cette silhouette pâle et sans relief qui s'appelle Lélius. Il l'a fait en partie pour s'écarter de Mairet dont il admirait sans restriction la

scène entre Masinissa et Scipion. Mais Lélius est aussi peu Romain que possible. Ce n'est au fond qu'un courtier, Rome n'est qu'une gardienne de la foi conjugale. Elle se borne à contrecarrer un mariage par un autre. Il ne s'agit plus seulement de détacher Masinissa de Sophonisbe, mais aussi de le forcer à garder ses engagements envers Eryxe. De sorte que, des deux drames que renferme le récit de Tite-Live, c'est plutôt le drame de passion que Corneille nous a donné, malgré le caractère essentiellement patriotique de l'héroïne. Encore faut-il faire des réserves sur la passion si étrange de l'intrépide Carthaginoise et sur l'amour du galant Numide.

Cependant s'il a manqué le drame patriotique renfermé dans le récit de Tite-Live, il nous en a donné, en revanche, un autre, qui n'en est, peut-être, pas moins intéressant.

Cette Eryxe, cette pauvre reine si méprisée, n'est pas seulement une reine qui donne des leçons de dignité à sa rivale et qui se tire d'affaire bien mieux que tous les autres personnages : en dehors et au-dessus de tout cela, elle incarne une idée, celle de l'indépendance africaine. Elle est aussi ennemie des Carthaginois que Sophonisbe l'est des Romains. Si elle a donné l'hospitalité à Masinissa, si elle tient à se faire épouser, c'est pour essayer peut-être, dans l'avenir, de refouler les Carthaginois, ces marchands avares, vers les terres d'où ils sont venus (I, 3). Voilà les deux principes que Corneille a opposés, les deux héroïnes dont l'antagonisme constitue le véritable drame patriotique de la pièce. Au fond il n'a fait qu'opposer à une intrigue politique une autre intrigue politique. Cette Eryxe qui, contrairement à notre attente, acquiert ainsi une importance égale à celle de Sophonisbe, n'est en somme qu'une sœur de Cornélie, de Viriate, de Laodice. Elle a beau se défendre, en affectant des airs de sentimentalité, en disant qu'elle

déteste les mariages politiques et qu'elle ne veut se marier que par amour (II, 1) : nous n'en croyons pas un mot. D'ailleurs Corneille est là pour nous éclairer, qui dans son avis *Au Lecteur* appelle ce nouveau personnage introduit « une reine de sa façon ».

S'étant proposé de ramener la pièce à ses sources, de reproduire fidèlement le récit historique, il a fini au contraire par le transformer complètement, atteignant quand même son but. Il s'était bien plutôt proposé de faire autrement que Mairet, de s'en écarter le plus possible. Il y a parfaitement réussi. Il ne lui a rien emprunté et ne s'est guère souvenu de ses autres prédécesseurs. Parmi le romanesque envahissant il a semé une foule de détails historiques pris à Tite-Live. Quelques-uns mêmes, habilement développés, ont donné lieu à des scènes entières[1]. Notons ici un procédé de Corneille qui, dans sa fidélité à l'histoire, respecte plus volontiers un détail que le fait général.

Sophonisbe est avec *Pertharite* et *Théodore* la pièce la plus faible de toute l'œuvre de Corneille et il serait aussi stérile que facile d'insister davantage sur ses nombreux défauts. Il n'est pas rare de voir comprendre dans une même condamnation toutes les tragédies composées depuis *Polyeucte* ou depuis *Nicomède,* jugement aussi inexact qu'injuste. Dans l'œuvre de Corneille il existe une puissante unité. Mais s'il faut généralement considérer les œuvres d'un écrivain dans leur ensemble, il est aussi indispensable parfois de les étudier séparément. Chaque tragédie de Corneille a été conçue dans des circonstances particulières, traite

[1] Cf. scène 4 de l'acte I : c'est le développement d'un détail historique fourni par Tite-Live au ch. VII du livre XXX. Voir ch. I, note 3, p 11.

un sujet déterminé, offrant des difficultés plus ou moins accessibles. Telle, *Sophonisbe*.

Il faut tout de même signaler dans cette pièce un accent héroïque, un ton ferme, un souffle vigoureux qui entraîne le lecteur même aux passages les plus obscurs. On y rencontre encore des couplets brillants, sonores, énergiques, rappelant la plume heureuse qui avait écrit les immortels adieux de Chimène et de Rodrigue. Le vers y garde toujours sa forte structure, sa physionomie propre, saisissante de concision et de netteté. A ces qualités de style essentiellement cornéliennes vient s'ajouter pour *Sophonisbe* une originalité particulière et profonde. Les développements appartiennent entièrement à Corneille. On y retrouve la puissance raisonneuse qui avait fait la gloire de ses plus belles tragédies. Les pensées s'y poursuivent, s'enchaînent drues et serrées, sans la moindre détente.

Quelques traits heureux, enfin, rehaussent les personnages. La Sophonisbe de Corneille restera toujours par son patriotisme la reproduction la plus fidèle et la plus forte du caractère historique. Syphax annonce Martian et reflète quelque part les souffrances mal cachées du poète déçu dans sa tardive affaire de cœur. Eryxe, hors-d'œuvre à tous égards, n'en est pas moins le digne pendant de Sophonisbe, comme Laodice l'était de Cléopâtre. Par la fierté, la rudesse, l'orgueil qui éclatent çà et là dans des accents d'une puissance surprenante, *Sophonisbe* justifie bien l'épithète de « drame d'orgueil ». Il ne faudrait pas se méprendre sur sa signification.

Sophonisbe n'est pas une tragédie : aussi bien n'est-ce pas une tragédie que Corneille a voulu nous donner. Il vise à une pièce d'analyse, qui nous représente une image claire de la vie telle qu'il la voit à travers son système et dont la valeur n'est justement qu'en raison de cette clarté même. C'est en somme à la

comédie politique qu'il tend et s'il garde les dénoûments sanglants, c'est par obéissance à la tradition qui en avait fait presque un dogme. Il suffit, pour s'en persuader, d'un coup d'œil sur une bonne partie des pièces qui précèdent *Sophonisbe,* sur celles qui la suivent et qui appartiennent toutes à un même cycle. *Sophonisbe* est bien elle aussi une comédie politique, qui ne diffère guère de *Nicomède,* de *Pertharite,* de *Sertorius,* de *Don Sanche* aussi, malgré son dénoûment. C'est là le point de vue auquel il faut l'envisager, au risque de se méprendre complètement et de continuer à entasser critiques sur critiques. Ce n'est pas le moyen de supprimer tous ses défauts : mais il est certain que ce mariage de Masinissa et d'Eryxe ne nous étonne plus autant qu'auparavant, et que nous sommes même disposés à voir, à retrouver dans cette pièce quelque chose qui vaille encore la peine d'être dit. Somme toute, cette lutte de deux ambitieuses autour d'une couronne, cette fine et profonde analyse de toutes ces jalousies mesquines, ce Masinissa faible et tournant au gré de deux femmes, ce jeu compliqué d'intérêts contraires et opposés, n'est-ce donc pas là une peinture éternelle de la vie, dans ce qu'elle a de comique et de triste à la fois ?

Voilà ce qu'il faut chercher dans la pièce de Corneille, parce que c'est réellement ce qu'il a voulu y mettre. Le public contemporain ne s'en est pas douté. Il avait été attiré par le titre de tragédie — et il voulait sa tragédie. D'où en partie le succès fort médiocre de la pièce, bien qu'elle ait tenu quelque temps l'affiche. D'ailleurs familier et fanatique de la tragédie racinienne si classique, ce même public n'était plus apte à comprendre le genre dramatique où Corneille aboutissait. Cent ans plus tard Voltaire montrera la même inintelligence et s'abandonnera dans son *Commentaire* à une critique aussi étourdie que méchante. Pour

nous qui étudions sans parti pris et selon la raison, nous saurons rendre à la *Sophonisbe* de Corneille la justice qu'elle mérite [1].

[1] L'édition originale de *Sophonisbe*, forme un volume in-12, de 6 feuillets et 76 pages, intitulé : **Sophonisbe,** Tragédie. Par P. Corneille. Imprimée à Rouen. Et se vend à Paris, chez Guillaume de Luyne, Libraire Juré au Palais. M.DC.LXIII. Avec Privilège du Roy. Cf. *Œuvres de P. Corneille*, par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1862.

La *Sophonisbe* de Corneille a soulevé, à son apparition, une de ces polémiques habituelles qui servent avant tout à amuser le public. Saint-Evremond prit hardiment le parti de Corneille. Donneau de Visé, qui lui était d'abord contraire, écrivit ensuite en sa faveur, ne fût-ce que pour s'opposer aux attaques virulentes de l'atrabiliaire d'Aubignac, qui ne pardonnait pas à Corneille de ne pas l'avoir consulté quand il s'était avisé de faire le *Cid*.

CHAPITRE VII

Voltaire.

La Comédie, après Molière, a eu encore des noms considérables, mais Racine demeura sans successeur. Grâce aux prodigieux efforts de son génie il avait pu seul prolonger l'éclat d'un genre qui avait donné toute sa mesure. Crébillon avec son romanesque « horrible » fera les tragédies les plus anti-raciniennes possibles.

Voltaire qui, à partir de 1720, a entretenu pendant une soixantaine d'années la scène française, qui représente toute la tragédie du XVIIIe siècle, n'a pas laissé une seule pièce, un seul héros qui soient devenus populaires. Le théâtre a été sa grande, sa seule passion peut-être ; il débuta par *Œdipe* et il mourut sous le coup des applaudissements qui saluaient *Irène ;* il a su saisir le système de Corneille et de Racine, avec une entente admirable de la scène ; mais la nature lui a refusé en profondeur ce qu'elle lui avait prodigué en facilité.

Héritier légitime de ses deux grands maîtres, il s'est efforcé de prolonger leur tradition. Penchant tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre, il a fini par se mettre plutôt à l'école de Corneille et c'est alors justement que son injustice, son ingratitude envers lui ont le plus durement éclaté. Mais le moule tragique du XVIIe siècle était destiné à se déformer entre ses mains. Aux exigences d'un public qui voulait toujours du nouveau vint s'ajouter l'influence combinée de Shakespeare et de

l'opéra-comique qui, au XVIIIe siècle atteignit son apogée. Classique dans l'âme, Voltaire n'a pas compris Shakespeare, mais il n'a pu échapper à son influence. Il en a dit du mal, surtout lorsque les Français commencèrent à s'intéresser au grand tragique ; mais il a eu le mérite de le leur faire connaître.

Jusqu'aux environs de 1750 Voltaire parvient à retenir la tragédie sur la pente de la galanterie et du romanesque et à en faire, en général, une étude de sentiments et de passions. Avec le goût croissant pour l'action, la passion pour le spectacle et les peintures de mœurs exotiques opposées, l'emploi et l'abus des méprises et des reconnaissances, on rencontre toutefois encore chez lui beaucoup de naturel, de la sensibilité, de l'émotion humaine. Mais à partir de 1750, une tragédie ne sera plus pour Voltaire qu'une satire en action, où l'art et la poésie s'évanouiront au milieu des préoccupations philosophiques. Par là il tuait le genre.

Le théâtre de la Révolution, œuvre d'actualité et n'ayant que la valeur d'un document historique, ne sera que la continuation de la seconde manière de Voltaire, qui demeure le maître de la scène tragique même sous l'Empire. Il faudra l'avènement du Romantisme pour donner le coup de grâce à cette pauvre tragédie pseudo-classique née sous le despotisme de Napoléon et débarrasser la scène française d'un genre qui se mourait depuis cent quarante ans.

Le Romantisme a tenu victorieusement le théâtre depuis 1830 jusqu'à 1843 et a déterminé, par la suite, l'avènement de la comédie de mœurs. Mais sous le nom de drame romantique, c'est le mélodrame qui a envahi la littérature, grâce au prestige de la forme que lui a communiqué Victor Hugo. Né sous l'Empire, ce genre qu'alimentent les aventures extraordinaires, qui exagère et exaspère le drame, se distingue toutefois du

drame populaire déjà florissant sous la République et procédant du drame bourgeois et sentimental — forme dramatique qui s'était établie au XVIIIe siècle entre la tragédie et la comédie.

Voltaire s'installe à Ferney au mois de novembre 1758. Il y est en sûreté et n'a plus de ménagements à prendre. Plus énergique, plus actif, plus jeune à soixante ans passés qu'il n'avait jamais été, il se remet à sa tâche et travaille à sa célébrité. L'âge semblait donner de nouvelles énergies à son étonnante fécondité : jamais sa verve n'avait été plus vive, plus entraînante, plus endiablée. Bientôt sa redoutable plume fera l'opinion dans l'Europe et les têtes couronnées ne dédaigneront pas d'aller lui porter leurs hommages. Dans sa demeure princière, Voltaire, fier de ses titres, jouant son rôle de grand seigneur en homme né pour l'être, amuse, étonne, ravit. Ce n'est plus de l'admiration qu'on a pour lui, mais de l'idolâtrie qui transfigure et idéalise cet éternel rieur. Son voyage à Paris fut une apothéose qui précipita sa fin.

Pendant son séjour à Ferney, son activité prodigieuse s'est portée sur tout ce que pouvait embrasser sa vaste et curieuse intelligence : la propagande philosophique et antireligieuse et l'exploitation de ses terrains ; les questions d'administration et de procédure et la fabrication des montres et des étoffes ; les querelles furieuses et les œuvres de bienfaisance. Quand il faisait paraître *Sophonisbe*[1], la cause de la raison lui sem-

[1] « ..... Ce fut le 15 janvier de l'année 1774 qu'eut lieu à la Comédie la première représentation de *Sophonisbe*. Les contemporains s'accordent peu sur la valeur de cette tragédie. Il est certain qu'elle eut peu de succès et que ce fut le jeu de Lekain et les coupures faites entre la première et la deuxième représentation qui la sauvèrent et lui permirent d'avoir quatorze représentations de suite. » L'année précédente, Voltaire, grâce à la protection de Richelieu, avait réussi à

blait définitivement gagnée : c'est par une sorte de trêve dans la campagne antireligieuse que cette époque est caractérisée.

Bien qu'absorbé par tant d'occupations, son activité littéraire ne s'est pas moins marquée par ses *Épîtres* et ses *Romans* qu'il fit paraître à cette même époque et qui forment la meilleure partie de son œuvre. Jamais l'esprit, le naturel, le goût ne s'étaient montrés avec plus d'aisance. Voltaire a donné dans ces ouvrages toute sa mesure et en dépit de l'importance qu'il attachait à ses œuvres dramatiques, c'est là ce qui survit de son immense production.

Au milieu des soucis, des tracas dont son existence fut remplie, il a toujours eu sur le métier une pièce, deux même, auxquelles il revenait de temps en temps comme pour se distraire. Le démon du théâtre ne l'a pas quitté un seul instant, comme celui de la polémique. Une bonne partie de ses pièces sont des œuvres de combat. Soit qu'il travaille pour répandre ses idées, soit pour abattre un rival qui a eu le malheur d'exciter sa jalousie, jamais il ne fait de l'art pour l'art. C'est uniquement pour ensevelir la renommée de Crébillon qu'il avait refait l'une après l'autre toutes ses tragédies et c'est pour porter un double coup à la réputation de Corneille qu'il reprend le sujet de *Sophonisbe*.

Dès 1764[1] il avait jugé ce sujet impraticable et n'offrant au fond qu'un beau dénoûment. Mais les injustices du fameux *Commentaire* lui avaient attiré de nombreux reproches. Il lui fallait y riposter et montrer que

faire jouer à la cour une première *Sophonisbe*. Cf. Henri Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, 1896.

La *Sophonisbe* de **François-Joseph de Chancel, sieur de la Grange,** que nous avons citée dans notre *Introduction* (Cf. p. 2), n'a pas été imprimée. Elle a eu quatre représentations au mois de novembre 1716; le *Mercure* de janvier en peut seul donner une idée.

[1] Cf. *Commentaire :* Préface à *Sophonisbe*.

ses critiques étaient justes. Il s'avise alors de ressusciter la *Sophonisbe* de Mairet et de montrer que Corneille avait eu des prédécesseurs de génie[1]. Tout d'abord il parlait seulement de la retoucher au point de vue du style, de l' « habiller à la moderne ».

Mais en avançant dans sa tâche, c'est au fond même de la pièce qu'il s'en prend. Il veut éviter les maladresses de Mairet, tourner les écueils qu'il n'avait pas complètement évités et aussi ceux qu'il n'avait pas aperçus. Au bout de quatre ans, pendant lesquels il revient à plusieurs reprises à son œuvre, Voltaire nous donnera une *Sophonisbe* nouvelle, refonte presque complète de l'ancienne, dont il n'avait d'ailleurs gardé, même au début, qu'une cinquantaine de vers.

C'est donc aussi avec Mairet que Voltaire a voulu rivaliser. Or, s'il fallait refaire la *Sophonisbe* de Mairet, que penser de celle de Corneille qui, en somme, n'avait pu lutter contre son prédécesseur ? La réponse est facile et les intentions de Voltaire assez manifestes. La gloire de Corneille le gênait et d'autre part il ne croyait pas avoir assez ruiné la *Sophonisbe* de son rival, dans le *Commentaire*[2]. Il fallait l'ensevelir à

[1] Cette intention est l'âme même de toute l'*Épître dédicatoire à M. le duc de la Vallière,* placée en tête de *Sophonisbe*. Il suffit de quelques lignes de cette *Épître* pour s'en apercevoir : « ..... Il faut « toujours se souvenir que cette pièce, écrite longtemps avant le *Cid,* « est la première qui apprît aux Français les règles de la tragédie, et « qui mît le théâtre en honneur ». Et quelques pages plus loin : « ..... Corneille surpassa Mairet en tout, mais il ne le fit point « oublier..... c'est à vous, Monsieur le Duc, et à vos amis, à décider « si cette première tragédie régulière qui ait paru sur le théâtre de « France mérite d'y remonter encore. »

[2] Au sujet de cette malheureuse pièce il ajoutait encore, toujours dans son *Épître* au duc de la Vallière : « ..... et même quand il [Cor- « neille] voulut traiter le sujet de *Sophonisbe,* le public donna la pré- « férence à l'ancienne tragédie de Mairet....., c'est qu'il y a un grand « fonds d'intérêt dans la pièce de Mairet, et aucun dans celle de Cor- « neille. »

jamais. Reconnaissons toutefois qu'il l'a négligée complètement et qu'il a pris pied uniquement sur l'ancienne pièce de Mairet.

Masinissa campe encore sous les murs de Cirta, mais en amoureux altéré de vengeance. Allié des Romains il a été repoussé par Sophonisbe qui l'aimait, mais qui s'était fait un devoir de le sacrifier à sa patrie (I, 3). Dans son indignation il a promis à ses alliés de leur livrer la reine (IV, 4). A la tête des armées romaines et numides il se prépare au dernier assaut. Redoutant la colère de son ancien prétendant, Sophonisbe lui écrit pour l'apaiser. Elle cherche à détourner de la tête de Syphax les foudres de la vengeance et à s'y exposer elle-même. Mais Syphax, aux mains de qui tombe la lettre, ne veut pas y croire. D'où la scène de violents reproches qui ouvre la tragédie et dans laquelle Sophonisbe, se montrant aussi héroïque que le vieux roi, lui reproche ses injustes et cruels soupçons. Elle voudrait le suivre au combat : il l'en empêche. Pendant qu'il trouve dans la mêlée la mort qu'il souhaite, la reine demeure sur la scène humiliée et tremblante. Elle craint son époux, dont elle regrette l'estime, les Romains, son amour qui renaît malgré elle, Masinissa enfin (I, 3) qui pourtant oubliera bientôt tout ressentiment.

Vainqueur de Syphax, il lui fait rendre les honneurs de la sépulture et se montre clément envers ses captifs qu'il comble de bienfaits (II, 2). Mais Sophonisbe, que l'intérêt de Carthage préoccupe avant tout et qui a constamment devant les yeux l'ombre pâle et ensanglantée de son premier époux (II, 1), ne laisse pas de fuir Masinissa, de pleurer sur ses malheurs à elle, sur ceux de Carthage que Rome va bientôt immoler à son insatiable ambition. Le vainqueur généreux qui arrive haletant, impatient d'atteindre le but de toutes ses aspirations,

s'en indigne un instant. Blessé dans sa légitime fierté, il ordonne que Sophonisbe paraisse devant lui. C'est là la punition qu'il lui réserve (II, 3). Mais à ce moment Actor remet à Masinissa le fameux billet, retrouvé tout couvert de sang parmi les débris des murs renversés, à l'endroit même où était tombé Syphax (II, 4). Ses sentiments changent de fond en comble. A Sophonisbe qui s'avance craintive il fait l'accueil le plus bienveillant. Il se contente d'une allusion discrète aux peines qu'elle lui a causées et bien loin de lui proposer le mariage en amoureux transi, après la traditionnelle prière qu'elle lui adresse, il lui promet énergiquement sa protection. Ses mauvaises dispositions à l'égard de Rome, qu'il venait de laisser percer (II, 4) bien qu'il lui dût la victoire, reparaissent dans ces promesses. Se proclamant maître absolu de Cirta, il remet son pouvoir à Sophonisbe et lui ordonne de régner en souveraine (II, 5).

Confuse, étourdie, éblouie, Sophonisbe a peine à se rendre compte de ce qui vient de se passer. Quoique Masinissa soit généreux et magnanime, qu'elle l'aime encore, qu'elle puisse peut-être l'arracher aux Romains, il ne sera cependant jamais son époux (II, 6). D'ailleurs les Romains se chargent de s'y opposer, lors même qu'elle le voudrait (II, 7). C'est Lélius qui remplit cette besogne, quoiqu'un peu faiblement. Masinissa, de plus en plus indigné contre Rome, prend une attitude provocante et railleuse, protestant un peu naïvement contre ses prétentions, comme s'il s'en apercevait seulement alors, tandis que Lélius ne s'étonne pas moins naïvement de ce revirement imprévu (III, 1).

Là-dessus le bouillant vainqueur, qui sait d'avance qu'il ne pourra jamais fléchir ses maîtres, s'attache au parti extrême de leur arracher Sophonisbe de force. Annibal, rappelé par Carthage au désespoir, se dirige vers Utique. Enlever la reine à la faveur de la nuit; forcer les lignes romaines en passant sur les corps ensan-

glantés de ces usurpateurs ; gagner le camp d'Asdrubal, confier sa fille au général carthaginois, pour se jeter ensuite avec Annibal sur ses anciens alliés et les refouler à la mer : tel est le plan hardi qu'il conçoit au milieu de l'exaltation, soutenu par le courage éprouvé et les conseils héroïques de ses Numides (III, 2). Vengeur héroïque de cette Carthage qu'il a jusqu'alors opprimée, il se présente à Sophonisbe et lui propose alors le mariage (III, 3). La Carthaginoise n'a plus de raison pour repousser le Numide. Son patriotisme satisfait légitime sa conduite et apaise ses derniers scrupules de veuve.

Comme il fallait s'y attendre, le sage et vigilant Lélius déjoue facilement le complot de Masinissa. Lorsque celui-ci, se croyant maître de Cirta, cherche à s'opposer aux ordres catégoriques dont Lélius est le porteur ; lorsque, s'emportant de plus en plus, il met la main à l'épée, s'écriant que Sophonisbe est sa femme, qu'il la défendra jusqu'au bout, ayant ainsi l'air de donner le signal de l'attaque. Lélius le fait tranquillement désarmer par des soldats qu'il avait prudemment apostés (IV, 2). Les Numides, dont Lélius s'était auparavant assuré, ne peuvent accourir au secours de leur maître ! C'est donc en prisonnier que ce dernier va paraître devant Scipion et ce ne sera que pour se laisser humilier encore davantage par les fameux traités que le sage consul lui déploie sous les yeux, par l'indulgence dont il juge cet acte imprudent de son jeune allié, par le pardon qu'il lui accorde avec tant de clémence (IV, 4). Masinissa en est réduit à feindre de céder aux prières pressantes de Scipion pour qu'il lui accorde de voir la reine une fois encore. Mais ce n'est que pour la mettre au courant de sa situation désespérée. Sophonisbe demande elle-même la mort à Masinissa (IV, 6).

Quand le jeune roi reparaît pâle et chancelant, il vient de poignarder lui-même son épouse. Un rideau s'écarte : celle-ci paraît étendue sur une banquette, un poi-

gnard enfoncé dans le sein et, expirante, elle supplie son époux de l'achever. Scipion qui espérait de bonne foi que Masinissa remplirait sa promesse et qui comptait déjà traiter Sophonisbe avec la déférence due à sa haute vertu, recule terrifié. Masinissa, dont la fureur ne connaît plus de bornes, vomit une série d'imprécations contre Rome et tombe sur le cadavre de la reine (V, 3), tué par le poison qu'il avait pris d'avance.

Voltaire a fondé lui aussi sa tragédie sur l'amour. Mais la façon dont il a modifié la donnée d'Appien nous avertit que cet amour ne doit être que le ressort secret. Le drame patriotique aura le dessus; Sophonisbe sera avant tout l'héroïne du patriotisme, de même que Masinissa en sera le héros, contrairement à la tradition historique. Le patriotisme de Sophonisbe est logique, car il la sauve. Son mariage n'étant plus qu'une nécessité politique, ne lui fait plus aucun tort dans notre estime. Soucieuse de sa dignité, de son honneur conjugal, des intérêts de Carthage, Sophonisbe n'écoutera son cœur que lorsqu'il sera d'accord avec son devoir. D'autre part nous pouvons prévoir qu'elle ne cherchera plus à séduire son vainqueur, du moment que celui-ci ne garde que trop souvenance de sa passion déçue. Ce ne sera plus une coquette. Toutes ces fâcheuses scènes qui faisaient tant de tort à la pièce de Mairet se trouvent du coup éliminées, ce qui a permis à Voltaire de condenser dans son deuxième acte les deuxième et troisième actes de Mairet. La fameuse entrevue a complètement changé d'allure. Au lieu d'une scène d'amour, c'est une scène de générosité. Sans doute elle est moins intéressante et moins importante. La scène « à faire » se place au quatrième acte : c'est celle où les deux héros s'engagent à une mutuelle fermeté, complément naturel de la scène en question. Voltaire à son tour n'a pas compris, ou n'a pas voulu comprendre toute l'impor-

tance de la donnée d'Appien et les effets dramatiques auxquels elle pouvait se prêter[1] ; mais tout au moins cette entrevue ne compromet en rien la dignité des deux personnages et ne nous choque plus.

Cependant si Sophonisbe est irréprochable au point de vue moral, elle ne l'est pas au point de vue dramatique. Elle n'est pas assez amoureuse : vraiment il ne lui coûte pas beaucoup de sacrifier sa passion à l'intérêt de son patriotisme et à l'honneur conjugal. Voltaire cherche, il est vrai, à ménager les deux drames à la fois, à tempérer le drame patriotique par le drame de passion et réciproquement à faire accepter le drame de passion par le drame patriotique : mais à son tour il ne saisit pas ou du moins il ne réussit pas à rendre le contraste entre les deux drames, c'est-à-dire le principal intérêt de la pièce. C'est avant tout dans l'âme de Sophonisbe que ce combat devait se livrer, et justement notre héroïne ne lutte pas assez. Elle n'est pas assez vivante. D'autre part, son patriotisme, qui pourtant l'emporte sur l'amour, n'est pas non plus bien marqué. Au fond elle ne fait rien pour sa cause. Elle renonce à détacher Masinissa des Romains, dès qu'elle s'aperçoit qu'elle le pourrait, et elle a tort. C'est, à tout prendre, une victime passive qui ne se donne même plus la mort. Masinissa s'en charge et bien à tort, car il restreint ainsi et rabaisse singulièrement le rôle de son amante. Peut-être ce manque de vie tient-il un peu au défaut capital de toutes les tragédies voltairiennes, à la pauvreté de l'analyse psychologique. Ses personnages et, dans l'espèce, ceux de la tragédie qui nous occupe, malgré quelques lignes lumineuses et exactes, sont

[1] C'est pourtant avec son entente habituelle du théâtre que Voltaire en avait tenu compte. Dans son *Épître* au duc de La Vallière, après avoir affirmé, selon Appien naturellement, que Masinissa avait éperdument aimé Sophonisbe longtemps avant la prise de Cirta, il ajoutait qu'*un amour d'un moment n'intéresse jamais.*

plutôt de belles esquisses habilement crayonnées que de vrais caractères. Par ce défaut l'héroïne de Voltaire rappelle celle de Petrarca, avec toutefois une différence de degré ; son patriotisme, quoique encore dramatiquement faible, est pourtant plus poussé.

Dans la tragédie de Voltaire, malgré l'histoire, comme malgré le titre, le champion de Carthage c'est Masinissa. Le poète l'a, peut-être sans le vouloir, substitué à l'héroïne, en faisant de lui le personnage principal de la pièce. Dans les anciennes *Sophonisbe* il lui semblait toujours trop avili. Il voulait le relever coûte que coûte et il n'avait d'autre moyen que celui de faire de l'allié des Romains le vengeur de Carthage. Telle est la donnée fondamentale de ce caractère, donnée sur laquelle roulent presque entièrement les trois derniers actes de la pièce. Mais cette conception nouvelle devait égarer Voltaire. Ce Masinissa qu'il cherche à peindre charitable, généreux, magnanime et qui l'est en effet au début de son rôle, ne devient plus ensuite, par ses emportements continuels, qu'un révolté déraisonnable, qui excite plutôt notre pitié que notre admiration. Dans les trois derniers actes, constamment au paroxysme de la fureur — défaut capital de tous les héros de Voltaire — il parvient à nous faire peur, par sa soif de sang.

On se demande avec un certain étonnement ce que notre auteur espérait gagner, en remplaçant le dénoûment de Mairet, si simple et si poignant dans sa simplicité même, par le dénoûment violent et brutal que nous avons vu. Mairet avait éloigné Scipion et Lélius, en laissant Masinissa seul en présence du cadavre de la reine et se donnant la mort sur ce cadavre même, après des malédictions fort éloquentes. A Voltaire il fallait plus de sang. Il fallait qu'il prêtât à son héros la sauvage énergie de poignarder lui-même Sophonisbe et de s'égorger sur le cadavre ensanglanté de la reine — ce qu'il faisait dans les anciennes rédactions de la tragédie, car

le poison pris d'avance n'agissait pas assez promptement. D'ailleurs, par le complot déjoué, par le désarmement qui en résulte, Voltaire ne laisse pas de ménager à son héros une situation humiliante. Que devient toute cette dignité qu'il avait tant à cœur de sauvegarder[1] ? Enfin si Masinissa, dans le drame d'amour, ne joue plus le rôle un peu ridicule d'ingénu, il ne manque pas non plus de puérilité vis-à-vis de Lélius, qui lui rappelle ses anciens engagements avec Rome.

Ajoutons cependant que Voltaire, ayant condensé dans ses deux premiers actes les trois premiers de Mairet et n'étant pas à même de soutenir l'intérêt d'une pièce par l'analyse psychologique, devait forcément imaginer quelque aventure plus ou moins vraisemblable pour les remplir. L'opéra, contre lequel il lance ses foudres de dramaturge irrité, guette toutes ses tragédies. Nous lui avons ailleurs reproché son besoin insatiable d'action, son goût toujours croissant pour les situations fortes, pour un pathétique qui n'est pas toujours du meilleur aloi. Il cherche de préférence à frapper fort : peu lui importe si ce n'est pas toujours juste. Il imagine des situations propres, selon lui, à déchirer les cœurs, mais qui, bien souvent, touchent au contraire au ridicule. La dernière scène de *Sophonisbe* nous en fournit un exemple.

Que dirons-nous enfin de Syphax? Voltaire, malgré tous ses efforts, n'a pas réussi à le soustraire au ridicule inévitable de sa situation. Il a beau éliminer la vulgarité choquante du dialogue et nous peindre un roi toujours soutenu dans l'expression de son ressentiment. Tout

[1] « C'était pourtant là — écrivait-il dans son *Commentaire* au sujet de Masinissa — une belle occasion de répondre avec dignité à Lélius, de faire valoir les droits des rois et des nations, d'opposer la violence africaine à la grandeur romaine, de repousser l'outrage par l'outrage, au lieu de jouer le rôle d'un valet qui s'est marié sans la permission de son maître. »

en ayant plus de dignité que le personnage correspondant de Mairet, il n'en est pas moins condamné fatalement de par son rôle même et a toujours, comme dans l'ancienne pièce de Mairet, un contre-coup fâcheux sur le rôle de Sophonisbe.

Il faut, en somme, arriver à Scipion pour trouver un personnage convenable. Il est tendre, compatissant, pénétré d'une amitié sincère pour le jeune Numide. Il cherche même à sauver Sophonisbe. Il a toute la gravité, la sagesse solennelle d'un Romain. Mais c'est aux dépens de son bouillant ami. Plus Scipion s'élève, plus Masinissa s'abaisse.

Pourtant Masinissa se souvient au moment propice de ses anciennes fiançailles et ne met plus Sophonisbe dans la fâcheuse nécessité de le séduire : ce n'est plus une coquette. Grâce à l'habile dosage du patriotisme et de l'amour et au soin du détail dans l'emploi des passions, Voltaire nous a donné une héroïne convenable, somme toute, et son Masinissa se fait beaucoup pardonner de son exaltation. Scipion ne se montre plus au courant de la mort de Sophonisbe et est aussi loin que possible de l'odieux personnage de Mairet. Quant à Syphax, il a gagné en dignité. Ce sont autant de marques de l'ingéniosité de Voltaire.

Les bonnes idées ne manquent pas dans sa tragédie. Il a fait des efforts réels et méritoires pour remplir sa tâche : éviter les maladresses de Mairet, surmonter certaines difficultés dont son prédécesseur n'avait pu venir à bout et d'autres dont il ne s'était pas douté. Mais Voltaire a eu lui aussi ses maladresses : aucun de ses personnages n'est exempt de reproches et ne peut se dire réellement intéressant. La faiblesse générale de ses caractères nous en fournit, en partie, la raison.

D'autre part *Sophonisbe* par ses coups de théâtre, par son complot audacieux et le procédé du billet amoureux,

par l'exaltation constante de Masinissa et le sang répandu, reflète encore les tendances mélodramatiques de Voltaire. Pour peu qu'on force la note, c'est bien à un mélodrame, en effet, que nous avons affaire et il s'en faut de peu que Scipion, à côté de Masinissa, le héros fatal, ne devienne le tyran indispensable.

Sophonisbe se ressent encore de la façon hâtive et décousue dont Voltaire composait. Ses pièces naissaient, pour ainsi dire, dans un éclair : pour lui, concevoir, c'était écrire. Mais en revenant à son œuvre, au lieu de limer, de corriger, il refaisait. Il ajoutait, mais à côté : son idée primitive ne se fécondait pas. L'homogénéité et l'harmonie font défaut à son théâtre.

Enfin cette *Sophonisbe* postérieure de plus de cent ans à celle de Mairet, écrite après Corneille et Racine, est inférieure par le style à l'ancienne. Le poète nous sert le style de ses mauvais jours, lâche et incolore. S'il élimine de la pièce de Mairet le mélange du comique et du tragique, le ton de familiarité bourgeoise qui la déparaient par endroits, il ne nous offre plus en revanche dans la sienne aucun de ces superbes couplets que l'on peut remarquer çà et là dans l'ancienne *Sophonisbe*.

Franchement Voltaire a eu tort de ne pas s'en être tenu à son projet primitif. Sa tragédie est inférieure à celle de Mairet : témoignage de son humeur rancunière elle n'a en elle-même aucune autre signification et ne diffère pas des méchantes pièces de son temps. Elle n'ajoute rien à la gloire scénique de Voltaire. Elle lui est plutôt nuisible.

Du reste il avait trop d'esprit pour ne pas avouer lui-même : « Ce qu'il y a de mieux dans *Sophonisbe* c'est qu'elle est la plus courte des tragédies, et si elle a ennuyé de belles dames auxquelles il faut des opéras-comiques, elle ne les a pas ennuyées longtemps. » Dans sa lettre à d'Argental, le 28 janvier 1774, il

écrivait encore que « la *Sophonisbe* de Corneille ne valait rien et la sienne pas grand'chose ».

Il est inutile d'insister. C'est par *Mérope* et *Zaïre* qu'on juge Voltaire, comme Corneille par le *Cid* et *Polyeucte*. Mais avant de condamner sans appel la pièce de Voltaire, voyons d'abord les autres *Sophonisbe*. Peut-être qu'elle nous fournira de solides preuves à l'appui de nos conclusions, nous rendant ainsi un service dont nous aurons à lui tenir compte.

CHAPITRE VIII

Saverio Pansuti[1].

La Tragédie et la Comédie italiennes de la Renaissance ont eu les mêmes destinées. La tyrannie espagnole, qui a laissé de si tristes souvenirs dans notre pays, a pesé même sur notre littérature. Notre théâtre, au XVIIe siècle, a été complètement soumis à cette influence étrangère. Puis ce fut l'influence française, lorsque Corneille, Racine et Molière eurent fondé le théâtre français. Enfin vinrent les deux grands représentants de notre théâtre classique, Goldoni et Alfieri, auxquels de nombreux ouvriers, quoique modestes, avaient préparé le terrain.

Pourtant la tragédie de la première période du XVIIe siècle est encore une suite de la tragédie de la Renaissance. Elle en reproduit froidement, dans la structure et dans les moyens, les modèles les plus célèbres, tout en marchant fatalement à la décadence. De préférence elle s'attache aux sujets religieux, ce qui est encore une conséquence de la tyrannie espagnole et de celle des Jésuites, maîtres de nos oppresseurs. On parle au XVIIe siècle d'un véritable drame religieux, bien pauvre du reste, bien éloigné de celui du XVIe, qui s'était épanoui sous la forme vigoureuse et naïve de la *Sacra Rappre-*

[1] Pour des raisons tenant à l'économie générale de l'ouvrage nous nous sommes permis d'enfreindre cette fois l'ordre chronologique suivi dans l'étude de nos *Sophonisbe*.

sentazione. C'est la matière de notre ancien drame populaire religieux coulée dans le moule conventionnel de la tragédie. Est-ce la *Sacra Rappresentazione* qui, battue par le genre classique renaissant, lui empruntait ainsi sa forme, dès la seconde moitié du XVIe siècle, après avoir essayé de s'en approprier la matière? Ou bien, est-ce la tragédie classique qui, à bout de sujets, revenait à la matière religieuse? Dans ce cas, ce serait la *Sacra Rappresentazione* qui aurait pris sa revanche. Ce qui est certain, c'est que les tragédies religieuses du XVIIe siècle se ressentirent de l'influence espagnole plus tôt encore que les tragédies profanes et tombèrent bientôt dans la trivialité et la gaucherie.

Quant aux tragédies profanes, on en distingue habituellement deux types, les tragédies d'intrigues et les tragédies de caractère. La première catégorie, de beaucoup la plus riche, comprenant des pièces fondées sur les péripéties et les reconnaissances, nous offre le *Solimano* (1619) de Prospero Bonarelli, qui passe pour être la meilleure tragédie du siècle. Nous la citons uniquement parce que Mairet en a profité dans son *Soliman*. Les deux écrivains eurent des relations d'amitié. On peut passer sous silence, sans scrupule, les tragédies de caractère. A une époque où l'on s'était déjà tant éloigné de l'étude de la nature, où la pensée était si misérablement faussée, il était presque impossible de réussir dans un genre, dont l'intérêt dramatique réside uniquement dans l'analyse soignée et vigoureuse de passions opposées. Donc, faiblesse générale de toute cette tragédie classique — elle devait être, d'ailleurs, de courte durée.

Les drames espagnols, grâce à la protection et au goût déclaré des vice-rois, se jouaient à Naples avec un immense succès et ils ne tardèrent pas à envahir les autres centres littéraires. Les Italiens qui, au siècle précédent, avaient fourni des modèles à l'Espagne, devinrent à

leur tour des imitateurs et, qui pis est, de mauvais imitateurs. Bien loin de saisir la largeur de conception, la richesse de fantaisie et d'imagination, le grand esprit patriotique et national des modèles espagnols, ils s'attachèrent, suivant une loi générale, à ce que ces modèles offraient de moins bon, tout en exagérant les défauts qu'ils reproduisaient. On ne vit, on n'apprécia dans le drame espagnol que l'élément romanesque, l'enflure fréquente du style, l'image d'un goût souvent douteux. D'où ce déluge de drames italo-espagnols, créations informes, hybrides, de cerveaux malades, aussi loin que possible de la réalité et de la vie. Les deux tragi-comédies sur Sophonisbe que nous allons étudier pourront en donner une idée.

La réaction salutaire, indispensable et qui se produit inévitablement en pareils cas, se manifesta dès la fin du siècle et surtout au début du siècle suivant, par le retour aux classiques de notre Renaissance et par l'orientation du côté de la France. G.-V. Gravina, un érudit, joignant l'exemple au précepte, a essayé de ramener notre Tragédie à l'imitation du vrai et à l'étude de la nature. Admirateur éclairé de nos poètes dramatiques, de Trissino surtout, il s'est, d'autre part, attaché aux œuvres qui représentaient, selon lui, cette nature qu'il voulait peindre. Il a proclamé qu'en dehors du classique il ne saurait y avoir de salut, tout en conseillant aux poètes la fidélité dans la peinture des mœurs et des caractères et l'emploi des vers de onze et de sept syllabes alternés pour exprimer les différentes passions.

Gravina a pu se flatter d'avoir ressuscité la tragédie du « saggio Trissino » et ramené à la lumière le génie grec, s'attirant ainsi les moqueries de Nicola Capasso, son féroce adversaire. En dehors de la valeur intrinsèque, fort discutable, de cette œuvre qui a reçu, paraît-il, un accueil glacial, on ne saurait oublier qu'on doit à ce retour à l'antique la *Merope* (1713) de Scipione Maffei,

ami de Gravina, jaloux comme lui de notre tradition classique du XVIe siècle, épris des chefs-d'œuvre grecs. Il a eu le mérite de nous donner la meilleure tragédie antérieure à Alfieri, la seule qui fût alors célèbre, même hors d'Italie. Voltaire, qui était en relation ave Maffei, ne lui a pas ménagé ses éloges et l'a imité. A côté de Gravina et de Maffei, Saverio Pansuti vient occuper sa modeste place et appelle notre attention, même en dehors de sa *Sofonisba* que nous étudierons sous peu.

Le représentant principal des imitateurs français est P.-J. Martelli, dont le théâtre, d'inspiration plutôt bourgeoise, garde, malgré l'influence étrangère, une certaine indépendance. Il a emprunté aux Français l'alexandrin qu'il a essayé de reproduire par deux vers de sept syllabes accouplés. Il est même à remarquer qu'il s'est insurgé contre l'imitation pédantesque des œuvres françaises qu'on avait commencé à traduire et à adapter dès la fin du XVIIe siècle. Après les excès du mauvais goût espagnol, cette influence devait être à tous égards bienfaisante. Mais il y a imitation et imitation. Altérer ainsi dans la physionomie et dans le dessin de pareilles œuvres, c'était une abomination. Avec Martelli qui sanctionne et règle l'imitation française, ce théâtre gagne de jour en jour du terrain. Les œuvres françaises, plus conformes au goût du public, triomphèrent facilement du classique ressuscité.

Lorsque parut Alfieri, le système tragique français était universellement accepté et triomphait sur tous les théâtres d'Italie. C'est ainsi que se rattachent à la France toutes les nombreuses tragédies d'inspiration essentiellement chrétienne, formant au XVIIIe siècle ce qu'on nomme le théâtre des Jésuites et qui se placent entre *Merope* (1713) et *Cleopatra* (1774), la première tragédie d'Alfieri. Ce sont des pièces que les pères de la compagnie composaient, suivant leur règle, pour leurs collèges. Au XVIIIe siècle ce théâtre a beaucoup contribué au réta-

blissement de la tradition classique et au goût pour la tragédie. Bien pensées, en général, assez bien écrites et construites, toutes ces tragédies chrétiennes forment un consolant contraste avec les déplorables drames religieux du XVIIe siècle, dont nous avons déjà parlé.

La gloire d'Alfieri, l'importance qu'il a dans l'histoire de notre théâtre, les a reléguées dans l'oubli, ainsi que presque toutes les autres tragédies du même siècle, en dehors de *Merope*. Mais Alfieri, qui nous montre dans son théâtre la peinture d'une humanité embellie, perfectionnée, idéalisée, le tableau de l'homme tel qu'il devrait être et non tel qu'il est, réalisant ainsi le but, le caractère essentiel de la Tragédie ; mais Goldoni, cet artiste sympathique, génial, créateur, qui excelle à peindre avec tant de fidélité, de sincérité, de bon sens, d'aisance, l'éternelle nature dans la variété et la simplicité de ses aspects, n'ont révélé à leur siècle aucune forme artistique nouvelle.

On discute et on discutera encore longtemps sur la question de savoir pourquoi l'Italie n'a pas eu un théâtre classique original. Certes, ses malheureuses conditions politiques en ont été en grande partie la cause. Au XVIe siècle nos dramaturges, trop attachés aux modèles classiques, n'ont pas su dégager leur personnalité. D'autre part on appréciait outre mesure la splendeur de la forme et on ne possédait pas suffisamment le talent de l'observation fine et profonde, de l'analyse et de la réflexion qui sont indispensables pour créer un théâtre original. Au siècle suivant, lorsqu'on aurait pu avoir toutes ces qualités, la perte totale de la liberté, une oppression comme celle de l'Espagne ont arrêté le développement des germes du siècle précédent.

Au moment où Alfieri et Goldoni parurent, le théâtre de l'époque moderne avait été déjà créé et porté à son plus haut degré de perfection et de splendeur. Ils ne

pouvaient donc que se mettre à l'école des Français du XVIIe siècle, recueillir leur glorieux héritage et marquer le suprême effort d'un idéal artistique. Nous avons manqué de grands talents au moment propice. Classiques dans l'âme, Goldoni et Alfieri devaient reprendre nécessairement les formules qu'on avait déjà expérimentées. Ils sont venus trop tard pour être des classiques originaux et trop tôt pour prendre part au mouvement romantique. L'Opéra reste la grande gloire italienne. Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, ce pur fruit du génie italien s'éleva avec Métastasio à la dignité d'œuvre d'art, domina tous les autres genres et finit par les supplanter.

Les deux tragi-comédies que nous allons étudier sont en trois actes et en prose. Les invraisemblances, les bizarreries, les extravagances s'y donnent carrière, comme on s'y attend d'avance en regardant le titre et les dates : aucun souci de la vie ni de la réalité, l'histoire honteusement déformée, la fantaisie elle-même, d'un ridicule qui désarme. De grands coups d'épée, des déguisements, des amours romanesques, des accidents amenant des complications innombrables, des quiproquos tournant au tragique : le tout assaisonné par un style boursouflé et bouffon et encadré dans un décor aussi capricieux qu'étonnant : tel est le contenu de ces deux pièces.

L'histoire est pourtant plus fidèlement suivie dans la première [1]. Outre les situations que nous avons déjà

[1] La | **Sofonisba** | opera tragicomica | Rappresentata in Roma | nel Colleggio Clementino | nell' anno 1681 | Dedicata | all'Illustriss. sig. il sig. Conte | Ant. Francesco | San-Vitale | Convittore in d. Colleggio | in Roma, Per il Bussotti, 1681 | Con Licenza dei Superiori | Si vendono d'Antonio e Filippo | Manari Librari in Piazza Navona.

Interlocutori : Sofonisba, Moglie di Siface; Siface, Tiranno di

rencontrées tant de fois, nous y trouvons encore des entrevues entre Syphax et Sophonisbe, entre Sophonisbe et Masinissa et dont les motifs seraient assez heureux; enfin l'héroïne, malgré une conduite incohérente et invraisemblable, clôture la pièce par son sacrifice.

Sur l'intrigue historique l'auteur a greffé une intrigue romanesque dont le portrait[1] de Syphax forme le principal « truc ». (Il y aurait aussi une fameuse écharpe bleue qu'on peut négliger à la rigueur.) Elvira, princesse

Numidia; Masinissa, Re di Numidia; Scipione, Generale de'Romani; Lelio, Capitano; Luceio, Principe de'Celtiberi; Elvira, Sposa di Luceio; Rosinda, Cugina di Sofonisba; Pasquella, Custode d'Elvira; Cola, Servo di Rosinda; Bacocco, servo di Masinissa; Coro di Soldati.

« La scena si rappresenta in Numidia ». Les indications tenant aux décors et aux machines sont nombreuses et scrupuleuses, nous les omettons par brièveté.

Dans l'*Argomento* | *dell' Opera* l'auteur résume en quelques lignes les événements qui se sont passés en Numidie, depuis la rentrée de Masinissa dans ses États, après la mort de son père, jusqu'à la mort de Sophonisbe. C'est du Tite-Live que l'auteur cite scrupuleusement en ajoutant : « Dal suddetto racconto, portato da Livio nel Ventesimonono et Trentesimo, ha preso l'Autore il motivo al Soggetto dell' Opera, vestendolo di *curiosi* si, ma *verisimili*, accidenti. »

La pièce est précédée par un *Prologue* et les actes sont séparés par deux *Intermèdes*, en vers, comme celui-là.

Le *Prologue* est une action allégorique entre le *Génie de la Numidie*, l'*Amour*, la *Jalousie* et le *Désespoir*. Le Génie de la Numidie se réjouissant de la défaite de Syphax et de la paix qui va bientôt se rétablir, froisse l'Amour. Celui-ci appelle à son secours ses deux satellites, la Jalousie et le Désespoir, et tous ensemble vont provoquer de nouveaux troubles en Numidie pour tirer vengeance du Génie protecteur de cette région.

Le premier *Intermède* est encore une action entre un *Amoureux*, le *Sommeil* et l'*Aurore*. L'Amoureux voudrait faire entendre ses plaintes à la belle *Filli* endormie et il invoque le secours du Sommeil qui demeure sourd à ses prières. Mais l'Aurore survient, qui chasse le Sommeil, la nuit, les ténèbres et promet à l'Amoureux plaintif des jours meilleurs.

Le second *Intermède* est la représentation de la fable d'*Apollo e Dafne*. Dafne, entonnant un hymne à la liberté dont elle jouit, est complimentée puis poursuivie par Apollo et se transforme en « laurier ». D'où de longues plaintes d'Apollon.

[1] Portrait dessiné, texte « fotografia ».

des Celtibères, est prisonnière des Romains; Luceio, son époux, vient pour la racheter, se disant envoyé par son seigneur qui est censé être le fiancé d'Elvira; Rosinda, cousine de Sophonisbe, est amoureuse de Syphax : voilà la donnée essentielle.

Le fameux portrait est remis par Syphax à son épouse désolée au début de la pièce, avant le combat. A la fin du premier acte, Sophonisbe, dans un moment de dépit, le jette par terre. Elvira le ramasse; de là toutes ses calamités : elle éveille la jalousie de Rosinda et celle de Luceio qui, de loin, prend ce portrait pour celui de Masinissa.

On s'imagine facilement les complications inouïes qui vont en découler, d'autant plus que Sophonisbe, à cause de ce portrait, devient jalouse d'Elvira, que Lélius brûle pour cette même Elvira qui fait des coquetteries avec lui dans l'espoir d'obtenir sa liberté par son intermédiaire. Ce n'est pas tout. Scipion lui-même, le grave Scipion, ne demeure pas insensible aux charmes de sa belle prisonnière, ce qui donne lieu à d'amusants quiproquos.

Il va sans dire que tout s'arrangerait pour le mieux si Sophonisbe n'avait pas tant de hâte d'absorber le poison. Mais Luceio ramène sa fiancée, Elvira, avec le consentement de Scipion : après avoir attenté à la vie de Masinissa et à celle d'Elvira il revient de sa jalousie en voyant de près le fameux portrait. Rosinda se persuade qu'Elvira tenait à ce portrait uniquement pour l'argent qu'elle eût pu en retirer : elle est adjugée à Syphax que Scipion remet en liberté pour le récompenser de ses exploits.

Les caractères de l'histoire ne sont plus que d'amusantes caricatures. Syphax est tout à la fois galant, fade, belliqueux, pariote; Scipion est comique : il voudrait un instant faire la grosse voix et ordonne qu'on s'empare de Sophonisbe et qu'on laisse libre Elvire.

C'est alors que Masinissa envoie le poison à Sophonisbe. Mais quand celle-ci paraît sur la scène, prête à la mort, Masinissa survient repentant. Une lutte généreuse s'engage entre eux : c'est à qui mourra le premier. La coupe finit par tomber à terre et le poison se répand. Sophonisbe saura en retrouver pour s'empoisonner dans les coulisses. C'est qu'elle ne se doute pas de l'immense clémence de Scipion.

Pourtant le comique semble se dégager de ces situations contre le gré et l'intention de l'auteur. Car le soin d'égayer le spectateur a été spécialement commis à deux personnages, Bacocco et Cola, deux fieffés fripons, l'un Romain, l'autre Napolitain, parlant leur patois et rappelant, par leurs bouffonneries et leurs lazzi, les types de la Comédie de l'Art.

L'auteur de la seconde tragi-comédie n'a pas gardé le secret de l'anonyme [1]. Au premier acte de cette pièce

[1] La | **Sofonisba** | ovvero | l'**Infedele per esser** | **fedele** | tragicomedia | del Signor | **Gio : Domenico Bonmattei** | **Pioli** | da recitarsi nella Sala de'Signori | Ruccellai l'Anno M.DCC.XIV | dicata all'Illustriss, e Reverendiss. Sig. | il Signor Abate | D. Alessandro | Albani | Si vendono a Pasquino nella Libraria | di Pietro Leoni all'Insegna di | S. Giovanni di Dio | in Roma, per Giorgio Placho | Con licenza de' Superiori.

Dans la dédicace l'auteur n'hésite pas à comparer cet abbé Albani à Scipion : « Nel ravvolgimento degl'accidenti della mia Sofonisba non ha lo Scipione chi possa meglio scortarlo nell'esercizio della sua clemenza e generosità, che il degno Nome di V. S. Illustrissima in cui risplendono con ugual grado le sue virtuosissime prerogative. » Ce n'est là que le début de ce panégyrique onctueux qui se traîne pendant deux pages, après quoi l'auteur a toutes les raisons et tous les droits de signer : « Di V. S. Illustrissima, Umiliss. Divotiss. e Oblig. Serv. Ubbid. Gio : Domenico Bonmattei Pioli. »

Dans l'*Argomento* l'auteur résume brièvement le sujet conformément à l'histoire et indique même les sources : « Appiano Alessandrino de Bello Punico, e altri, ecc », mais sans ajouter à la donnée d'Appien la moindre importance.

Interlocutori : Sofonisba, Regina di Numidia ; Siface, suo Consorte : Masinissa, legittimo Re di Numidia ; Scipione, Generale de'Romani ; Rodalinda, Prencipessa di Cartagine, Amante di Scipione, in abito di

Syphax arrache à des brigands Rodalinda, princesse de Carthage et amoureuse de Scipion. Pénétrée de reconnaissance et fière de son crédit auprès du général romain, elle se propose de tirer Syphax du malheur où il vient d'être plongé par suite de ses défaites. Syphax se déguise en esclave, prenant le nom de Rosmindo et tous les deux vont trouver Scipion.

Alors l'action s'embrouille : Sophonisbe, afin de pourvoir à son salut, a laissé croire à Masinissa, toujours épris, qu'elle l'aime, mais en restant dans son cœur fidèle à son ancien époux. Par contre, celui-ci, prenant le revirement de sa femme au sérieux, attaque par deux fois Masinissa et Sophonisbe, se faisant ainsi reconnaître et garrotter.

Rodalinda plaide sa liberté auprès de Scipion : craignant horriblement cette amante désabusée, il la lui accorde sur-le-champ. D'où la jalousie de Sophonisbe qui entreprend d'abattre sa rivale. Mais Scipion, poussé à bout par toutes ces complications et par la conduite de Masinissa, ordonne qu'on s'empare de Sophonisbe.

Celle-ci découvre alors sa ruse à Masinissa et se montre « infidèle » envers lui pour demeurer « fidèle » à Syphax : telle est l'explication du sous-titre de la pièce. Masinissa, étonné et furieux, envoie le poison à Sophonisbe. Mais Syphax ayant recouvré, grâce aux bons offices de Rodalinda, son ancienne confiance en son épouse, empêche celle-ci de consommer le sacrifice.

Schiava; Lesbino Squarcetta, uno dei Scudieri di Scipione; Dolinetta, Farfallina, Damigelle di Sofonisba; Seghettino, uno de'Servi di Siface.

« La scena si finge in Cirtha, già Reggia di Siface sulle sponde del fiume Ampsaga. » Les indications au sujet des décors sont très détaillées et elles sont suivies par la liste des artistes qui ont peint les scènes. (La rivière entourant le roc élevé sur lequel Cirta (auj. *Constantine)* était construite, n'est pas précisément l'Ampsaga (auj. *Rummel)* mais un de ses affluents. Cf. *Titi-Livii, libri* XXVI-XXX, *texte latin publié par MM. O. Riemann et T. Homolle, Paris, Hachette, 1899, p. 508.)*

En apprenant cette nouvelle, Scipion tressaille de joie et, par un acte de sa grande clémence, il pardonne à Sophonisbe et à Syphax qui se remarieront. Rodalinda se consolera en épousant Masinissa, redevenu roi. Syphax refuse le sceptre que son rival voudrait lui rendre et compte aller à Rome avec sa femme, pour y recevoir de plus grandes récompenses.

L'action est encore agrémentée par une vieille grognonne, suivante de Sophonisbe et parlant le patois de Gênes ; par deux écuyers, l'un des Marches et l'autre de la Vénétie, parlant aussi leur patois, et par une autre suivante de Sophonisbe, s'exprimant, comme sa maîtresse, dans l'italien académique du XVIIe siècle.

Ces rôles sont encore plus licencieux que ceux de la pièce précédente. Et cependant, malgré les grasses plaisanteries, les grossiers propos et les lazzi inconvenants, c'est là qu'il faut aller chercher un certain souci de la réalité.

La biographie de Saverio Pansuti nous est assez peu connue. En littérature on l'a presque toujours passé sous silence, et à tort, semble-t-il. Sans avoir l'importance de Gravina, il est de son école et, parmi les innombrables dramaturges qui pullulèrent au XVIIIe siècle et dont on s'évertue à ressusciter le souvenir, il a droit à sa place.

Né à Naples dans la seconde moitié du XVIIe siècle, il fréquenta avec Gravina l'école de Caloprese. Adonné au culte des lettres et de la poésie, où il jouit d'une réputation considérable, il ne s'en mêla pas moins activement aux événements politiques qui bouleversèrent sa ville natale, toujours oppressée par le gouvernement espagnol. Conspirateur bouillant, il a pris part, en représentant du peuple, au complot qui éclata à Naples au mois de septembre 1701 contre Philippe V, vice-roi espagnol. Il s'agissait de mettre à sa place Charles d'Autriche. Don

Jacopo Gambacorta, de Barcelone, prince de Macchia, a donné son nom à cette conspiration. L'entreprise échoua, la répression en fut sanglante et provoqua une pluie de satires cruelles et obscènes contre les mœurs licencieuses du vice-roi. Au moment où éclata la conspiration, Pansuti, monté sur un tonneau, essaya vainement de haranguer la foule. Un vieux compère, qui jouissait d'une certaine autorité parmi ses camarades et qui se souvenait de 1647 et de Masaniello, lui fit une telle réponse qu'en quelques minutes la foule se dissipa. Pansuti demeura seul sur son tonneau, ce qui lui valut le sobriquet de « poète du tonneau ». De tout ce que l'on connaît de sa vie, c'est le seul trait le plus saillant. Pansuti mourut à Naples en 1730.

Il a composé cinq tragédies dont *Sofonisba* (1725) est un spécimen éloquent et achevé. Il importe peu d'assigner la première place à *Orazia* (1719) ou à *Virginia* (1725)[1]. Ce sont des pièces moins que médiocres. Disciple de Gravina, Pansuti a calqué ses œuvres sur notre tragédie de la Renaissance, précisément sur la tragédie de Trissino, à quelques différences près. La division en cinq actes existe toujours et les chœurs, tout en clôturant chaque acte, sauf le dernier généralement, et en jouant le même rôle que dans le théâtre grec, ont une importance très secondaire. Conformément aux doctrines de Gravina, les vers de sept syllabes alternent avec ceux de onze, aux moments où la passion se fait plus intense. Au demeurant c'est partout le même défaut de vie, de mouvement dramatique, la même pauvreté psychologique, les mêmes caractères uniformes, froids, languissants. Les personnages se présentent l'un après l'autre, deux par deux, trois par trois et débitent de longs discours. L'action consiste presque tout entière en récits ennuyeux.

[1] Les deux autres sont : *Bruto* (1723) ; *Seiano* (1729).

Ce sont des tragédies lentes, plates, froides et encombrées.

La conception en est confuse et incohérente. L'auteur respecte l'unité de temps et de lieu, mais n'a qu'une idée imparfaite de l'unité d'action. Il ignore l'art d'imaginer et mener une intrigue. Dès le début de la pièce il annonce le sujet dont il prédit le dénoûment presque toujours au moyen d'un songe qu'il attribue à un de ses personnages et que celui-ci raconte aux spectateurs. Il s'amuse ensuite à remplir les autres actes, souvent même le dernier, par des amours romanesques, étrangères à l'action, s'entrelaçant d'une façon bizarre. Les personnages ne lui font jamais défaut pour cela. Il a soin d'en introduire autant qu'en consentent les traditions classiques : serviteurs, nourrices, confidents, messagers, etc. La catastrophe découle d'un de ces épisodes secondaires et nous est racontée par un messager. On a dit que cet enchevêtrement encombrant d'aventures sentimentales est dû à l'influence des auteurs français. Mais de quels auteurs ? Il ne s'agit probablement pas de Corneille, ni de Racine, ni de Voltaire non plus. Ils savaient mener une intrigue ceux-là, semble-t-il. Que Pansuti ne les a-t-il étudiés ! Il eût appris à leur école à joindre entre elles les différentes scènes et à régler les mouvements d'entrée et de sortie de ses personnages. A ce sujet il semble que Pansuti n'ait d'autre règle que son propre arbitre et non pas celle des nécessités dramatiques qui découlent d'une situation une fois posée.

Mais ce qui dépare tout à fait ces tragédies et les a condamnées de si bonne heure à l'oubli, c'est leur style uniforme, terre à terre comme celui de Trissino. C'est une sorte de ron-ron tragique, qui commence à la première scène et finit à la dernière, sans qu'une note plus aiguë ou plus basse, touchante, terrible ou passionnée vienne l'interrompre. C'est presque partout la même platitude, la même prolixité stagnante. Les vers sont

moins que médiocres et les répétitions par trop fréquentes, procédé jadis employé par les tragiques de la Renaissance et qui peut réussir, à condition de ne pas en abuser. Des réminiscences classiques se rencontrent à chaque ligne chez Pansuti, surtout des réminiscences de Dante. Quelques-unes reviennent aussi à Métastasio. Les vers en sont, pour ainsi dire, marquetés. Enfin les sentences surabondent, selon la tradition tragique du XVIIIe siècle. L'auteur a eu soin de les faire imprimer en italique.

Pourtant toute cette œuvre se relève en partie par le souffle patriotique qui l'anime. Ce fut la cause de son succès passé et c'est encore celle de sa faveur présente. En composant ses tragédies, Pansuti n'a pas oublié le rôle de tribun qu'il avait autrefois joué. Les titres seuls en seraient déjà un éloquent témoignage, si l'on ne songeait que les sujets romains étaient tout particulièrement recommandés par Gravina et que la note patriotique devient par là même assez naturelle. Il est néanmoins étrange que le poète n'ait eu garde de laisser percer ses sentiments dans *Sofonisba*[1], bien que le sujet l'exigeât — et que l'héroïne de Corneille lui ait servi de modèle. Dans la conception de ses caractères, Pansuti suit plutôt Trissino. Sans doute la note fondamentale de *Sofonisba* est bien un certain patriotisme : mais aucun personnage n'incarne nettement ce sentiment. Nous n'avons affaire qu'à un patriotisme oratoire et pas souvent éloquent.

Sophonisbe n'est pas suffisamment ni nettement patriotique. Elle l'est plutôt par ce qu'en disent les autres personnages (I, 1 ; II, 6, 8 ; III, 2, 5) que par ce qu'elle fait. Elle a beau absorber le poison en prononçant la phrase légendaire (V, 8), s'efforcer d'arracher Masinissa à l'alliance romaine (III, 3) quitte à conseiller ailleurs

[1] Cf. p. 141.

(I, 3) la soumission à son fils ; elle se laisse conduire par les événements dont elle est une victime. Du reste Rome n'est guère plus heureusement conçue que chez Corneille. Scipion paraît cette fois, mais seulement pour être l'esclave de Lélius qui mène toujours l'action. La générosité, la clémence, tous les autres attributs de Rome républicaine se réduisent à une vaine ostentation. Scipion est un orgueilleux qui se rend insupportable à force de prôner les gloires de Rome invincible (III. 1. 2. 7; IV, 6, 7). Lélius est un soudard violent et autoritaire. Sans doute Rome cause encore la catastrophe par sa résistance inflexible, mais son rôle, de même que chez Corneille, se réduit à celui de gardienne de la foi conjugale.

Car ce qui a frappé Pansuti [1], c'est le côté romanesque de la pièce cornélienne. Il a reproduit la même situation : Barsene, reine des Gétuliens, est Eryxe, fiancée comme celle-ci à Masinissa qu'elle a accueilli, pauvre fuyard, dans son royaume et qu'elle a protégé contre les poursuites cruelles de Syphax (I, 5). Scipion et Lélius veulent à tout prix ramener le volage Numide aux pieds de Barsene (I, 5; II, 3) qu'il quitte pour épouser Sophonisbe (II, 2). C'est Barsene qui refuse et qui leur donne une leçon de dignité et de bon sens (V. 6). Cependant Barsene n'est pas prisonnière de Sophonisbe. Il y a plus : elles s'ignorent complètement. Pendant toute l'action, ni l'une ni l'autre ne se rencontrent une seule fois. Barsene attente bien à la vie de Masinissa (IV, 4), de cet homme si peu soucieux de sa parole, sans avoir

[1] La **Sofonisba** | tragedia | di | Saverio Pansuti | in Napoli M.DCC.XLII | nella stamperia, ed a spese de'Muzi | con licenza de'superiori |

Persone | della tragedia : Sofonisba ; Masinissa ; Siface ; Barce, sua Madre ; Remetalce, suo Figlio ; Barsene, guerriera ; Scipione ; Lelio ; Aderbale ; Nutrice ; Micisda, famigliare di Masinissa ; Gulussa, servo di Barsene ; Coro ; Coro di Romani.

« La Scena è in Cirta ».

avec lui une seule entrevue sur la scène, d'ailleurs : mais elle ne s'en prend pas le moins du monde à sa rivale.

Supposer les deux reines inconnues l'une à l'autre, les empêcher de se rencontrer, c'était là sans doute éviter des scènes qui auraient pu facilement devenir comiques. Du coup ont disparu les scènes de jalousie qui déparent la pièce de Corneille, les disputes et les coups d'épingles réciproques des deux reines, les misères dont elles essaient de s'accabler mutuellement et qui leur réussissent si mal. Mais est-ce une compensation suffisante à l'invraisemblance énorme que Pansuti s'est permise ? Les moyens pour corriger de pareilles scènes n'auraient pas dû manquer à un dramaturge. Bien plus, la jalousie des deux reines pouvait être fertile en effets dramatiques et ces effets eussent pu justifier en partie l'introduction, arbitraire à tous égards, de cette malheureuse Barsene.

Du reste Sophonisbe, par les autres côtés de son caractère, ne se rachète pas non plus, bien au contraire. Si elle n'a plus ces mesquineries de femme jalouse, elle est d'une indifférence prodigieuse. Fiancée jadis à Masinissa (II, 4), elle ne sait pas trouver un seul mot passionné. Ses paroles sont empreintes de la plus grande servilité (I, 4 ; IV, 9) et la béate satisfaction d'une inconsciente illumine sa grosse physionomie. Épouse de Syphax qui a fait pour elle tous les sacrifices, elle s'unit, le jour même de sa ruine, avec le rival de son premier époux, sans avoir pour celui-ci une seule parole d'amour ou de regret, ni même de compassion et de remords. Elle ne se souvient plus de lui, comme Barsene ignorait complètement sa rivale. Mère de Remetalce enfin, elle n'a pour lui pas même un souvenir, au moment d'absorber le poison. Peu importe maintenant qu'elle montre une certaine force d'âme, une grande résignation, beaucoup de douceur. Son mariage que la présence de Remetalce rend plus choquant et que ne justifie aucune intention vigou-

reusement patriotique, n'est plus, comme chez Trissino, qu'un vulgaire moyen pour échapper à l'esclavage. Non seulement Pansuti n'a pas aperçu le trait saillant de ce caractère, la conciliation entre l'amour et le patriotisme, mais il n'a pas vu une seule des nombreuses difficultés inhérentes à cette nature complexe. Condamnable au point de vue moral, son héroïne l'est aussi bien au point de vue dramatique. C'est une figure incohérente, aux traits incertains, rappelant, toute réserve faite, celle de Petrarca. La pauvreté psychologique des tragédies de Pansuti devait être ici d'autant plus sensible et déplorable que le caractère de Sophonisbe est délicat et difficile à traiter.

Barsene, l'héroïne de l'intrigue romanesque, est mieux conçue, quoiqu'elle soit une alliée fidèle, une admiratrice sans bornes des Romains (I, 5 ; V, 6). Guerrière intrépide, à la tête de son armée elle a aidé Masinissa et les Romains à vaincre Syphax, à prendre la ville de Cirta qu'elle a assiégée et à laquelle elle a coupé toute communication avec le camp de Syphax (I, 5). Aussi Scipion renonce-t-il à la punir d'avoir attenté à la vie de Masinissa que Rome protège. D'ailleurs le royaume de Barsene touche aux frontières du domaine de Carthage et dans la prochaine campagne que Scipion va entreprendre, Barsene sera un puissant auxiliaire (IV, 6). Nous sommes bien loin de l'héroïne cornélienne représentant le patriotisme africain par opposition au patriotisme de Sophonisbe : la grande idée de Corneille a complètement échappé à Pansuti. Il a réservé à Barsene un rôle humanitaire, en lui faisant réparer le malheur qui fut son œuvre : ainsi elle plaide auprès de Scipion la grâce de Syphax avec celle de Remetalce (V, 6) qui, pour venger l'honneur de son père, a cherché à assassiner Masinissa (IV, 4). On pourrait objecter qu'elle ne fait là que son devoir et même qu'au fond son intérêt personnel est en jeu. Elle a l'air d'exagérer la faute

de son ancien fiancé et les dangers de cette faute (III, 6, 7) non pas pour pousser Scipion à venger Syphax par le châtiment de Masinissa, mais pour donner satisfaction à son amour trompé. Pourtant c'est uniquement ce rôle humanitaire qui peut expliquer sa présence dans la pièce. Pansuti aspirait à nous la peindre comme une amazone bienfaisante, belliqueuse et généreuse. Il y a réussi, quoique le rôle politique de son héroïne nous déplaise sincèrement.

Cependant Barce, la mère de Syphax, que l'on doit probablement à l'influence de l'amour maternel triomphant dans *Merope*, est un hors-d'œuvre qu'on explique seulement par la tendance habituelle du poète à surcharger ses pièces de matières. Ainsi dans *Sofonisba* il est loin de s'en être tenu aux personnages strictement nécessaires. De là des scènes ennuyeuses qui encombrent et séparent fort malheureusement les scènes du récit historique, constituant toujours le fond de la tragédie. D'autre part nous venons de voir suffisamment qu'il a négligé des rencontres indispensables et qui eussent pu fournir des scènes dramatiques. Quoi qu'il en soit, Barce, pitoyable à certains égards, se fait encore accepter par sa touchante tendresse. Lorsqu'elle plaint son fils, qu'elle déplore les malheurs qui ont fondu sur lui et qu'elle s'en prend à Sophonisbe (II, 6, 8), nous aimerions mieux retrouver en elle une femme de Numidie. Mais quand elle lui rappelle, avec des accents de doux reproche, tout ce qu'elle a fait pour l'empêcher d'épouser Sophonisbe, de subir ensuite la désastreuse influence de cette femme, d'entraîner dans la ruine un royaume, un peuple qu'elle aimait (III, 5), elle rentre dans le naturel touchant qui saisit. Dans sa prière à Barsene (V, 5) quand l'existence du rejeton royal, de son seul espoir, de ce petit-fils qu'elle aime avec toute la tendresse des grand'mères, sera aussi compromise, elle deviendra réellement tragique.

En revanche Syphax est toujours un triste sire et Pansuti, comme Corneille, a eu le tort de le promener à travers toute la pièce. Devant un roi qui se ronge de jalousie parce qu'il est vieux et que sa femme vient d'épouser un jeune, beau et vaillant vainqueur (III, 2. 4), on se pose l'éternelle question de la dignité royale et humaine si profondément traînée dans la fange par un homme qui s'abaisse si lâchement. Il ne fait qu'aggraver le cas de Sophonisbe. Pansuti s'est rattrapé sur Masinissa qui est bien le chevalier accompli que Trissino et Mairet s'étaient efforcés de nous peindre. Ce qui l'a poussé à la guerre c'est le devoir qui lui incombait de reconquérir le royaume de ses pères. Mais loin de Sophonisbe il ne l'a pas oubliée un instant, malgré toutes sortes de calamités. Arrivé devant elle, il ne songe qu'à la protéger ; la revoir, l'épouser, fut toujours son rêve le plus cher (I, 4). Sa conduite envers Barsene lui fait toujours tort : mais à la différence du personnage de Corneille, une fois qu'il a manqué à sa parole, tout est fini entre lui et sa bienfaitrice. Quelque peu fade au début, il se relève presque tout de suite et offre, avec le héros de Petrarca, le plus bel exemple de perplexité dans la douleur. Il voudrait bien pouvoir se révolter, mais il ne peut rien faire. Son confident le détourne d'une pareille résolution (V, 3). Masinissa promène un visage convulsé et douloureux, pousse des soupirs et pleure d'amères larmes d'impuissance : il est piteux sans doute, mais c'est là sa fatale destinée. Il fait tout ce qu'il doit faire et ne saurait faire autrement.

La *Sofonisba* de Pansuti ne partage que trop les défauts de son théâtre. Notre analyse nous l'a assez prouvé pour qu'il nous soit permis de ne pas y insister davantage. D'autre part si l'auteur a relevé Masinissa, il a retranché la jalousie de Sophonisbe au prix d'une grave invraisemblance et il a manqué la

peinture du patriotisme qui formait le principal titre de gloire de l'héroïne. De même que Corneille, il ne nous a pas donné le drame patriotique, l'essence même du récit historique, sans toutefois le drame d'amour qu'on pouvait encore à la rigueur voir au fond de la tragédie française. Ses Romains et son Syphax répètent les personnages cornéliens et le nouveau drame patriotique qui s'esquissait dans le poète français entre le patriotisme carthaginois et le patriotisme africain, n'existe plus. Enfin on ne retrouve plus dans *Sofonisba* la profonde signification qu'on pouvait attribuer à la pièce de Corneille, malgré sa charpente défectueuse.

Tout en renouvelant la plupart des défauts de son prédécesseur, Pansuti y a joint les défauts fondamentaux de l'œuvre de Trissino. Il s'en est inspiré bien profondément. Le respect pour l'histoire, qu'il traite avec pareille déférence, le rapproche encore du dramaturge italien. Aussi peu poète que lui, il n'était pas taillé pour faire des tragédies, moins encore pour traiter le sujet de *Sophonisbe*. D'ailleurs nous avons déjà vu ce que les théories de Trissino avaient produit au XVIe siècle. C'est à elles que tient en partie la cause de l'insuccès de Gravina et de Pansuti. Toujours est-il que ce dernier a simplement refait la tragédie cornélienne selon ses procédés et que sa *Sofonisba*, inférieure à toutes les *Sophonisbe* que nous avons vues jusqu'ici, est aussi avec *Sejano* la plus faible de ses tragédies. Pourtant elle est la plus chargée de matière et la plus riche en personnages. Comme toujours, elle méritait d'être étudiée dans notre travail de par son titre, même en dehors de la place importante qu'elle occupe avec les autres tragédies du poète dans notre histoire dramatique.

CHAPITRE IX

Alfieri.

D'une part une noblesse désœuvrée et frivole, esclave du luxe et du plaisir, de l'autre une multitude passive, inconsciente, croupissant dans l'ignorance et le vice ; les lettres et les arts devenus instruments de corruption ; en poésie, les petits vers doux et langoureux, dissimulant sous la mignardise des images la pauvreté et la fausseté du fond ; en art, la vogue du « rococo » ; au théâtre l'Opéra qui ravit et transporte, chatouillant par une musique voluptueuse la sensiblerie dominante : telles sont, à peu près, les conditions où l'œuvre d'Alfieri s'est produite.

Il naquit à Asti, d'une famille noble, le 17 janvier 1749. Tempérament étrange, aux passions gigantesques perpétuellement en lutte, dédaigneux de toute « pose », de tout frein, avec une dose suffisante de vanité et d'orgueil, il passe sa jeunesse dans une dissipation orageuse. Il court l'Europe sans s'arrêter nulle part, voyant beaucoup et n'observant rien, aiguillonné sans cesse par un besoin insatiable de dévorer du chemin, aimant les chevaux et les aventures, cherchant à s'étourdir, à étancher son activité fiévreuse par une existence violente et retrouvant partout l'ennui, le dégoût, la douleur. C'est un pessimiste, tourmenté par une mélancolie, une tristesse que rien ne saura jamais dissiper.

En 1772, à vingt-trois ans, il rentre à Turin et se met à amuser par des bagatelles, écrites en français, ses

compagnons de débauche. Bientôt, obéissant à la mode du siècle et à son penchant naturel, il s'essaie à une *Cleopatra* qui, revue, corrigée, remaniée, refaite plusieurs fois au prix de nombreux efforts, obtient un succès d'estime à Turin le 16 juin 1775. Désormais Alfieri a trouvé un but à son activité bouillonnante. Dans un réveil soudain de tout son être il entrevoit son avenir. Une ardente soif de gloire s'empare de son âme : donner à l'Italie sa « Tragédie », régénérer moralement et politiquement son siècle, telle sera sa mission. D'ailleurs à un génie puissant il ajoute une volonté « héroïque », grâce à laquelle il remportera d'abord sur lui-même la victoire qu'il veut obtenir sur ses contemporains. Il incarne ainsi et devance la grande crise d'où est issue la conscience de l'Italie nouvelle.

Brisant net avec l'existence qui l'avait enchaîné jusque-là, il se jette à corps perdu dans les études avec la même ardeur frénétique qu'il avait portée dans ses voyages et dans ses amusements. Il s'agit de recommencer son éducation après des études insuffisantes et tumultueuses. Il attaque courageusement les classiques italiens et latins et il s'établit en Toscane pour s'y « habituer à parler, entendre, penser et rêver en toscan ». A force de labeur il acquit peu à peu l'art si difficile d'écrire, tandis qu'il composait avec ses tragédies une bonne partie de ses œuvres secondaires de prose et de poésie. C'est une féconde période d'assimilation et de création, bien que le démon des voyages ne lâche pas ainsi notre poète. A partir de 1792, après les mésaventures de son dernier séjour à Paris, il se fixe définitivement à Florence, où il se met à l'étude du grec sans aucun maître. Mais une existence si active et même agitée l'avait un peu épuisé. Il mourut à Florence le 8 octobre 1803.

Il est peu d'exemples d'une unité aussi parfaite entre l'écrivain et son œuvre. Si c'est être romantique que d'être « subjectif », personne n'a été plus romantique

qu'Alfieri à son époque. Il s'est mis dans tous ses écrits, dans les tragédies surtout, qui reflètent les deux dominantes de son caractère : la haine profonde, farouche de toute tyrannie et par contre l'amour effréné de la liberté. Du reste le « beau » n'est pour lui que la manifestation du « vrai », principe fondamental de son art. Prêtant ainsi à ses héros cet idéal de grandeur morale auquel il tendait de toutes ses forces, il a appris à ses contemporains, par l'éloquence irrésistible du sentiment, à être « forts, libres et généreux[1] ». Déchirés par un devoir et une passion ou par deux devoirs également forts, ils inspirent par leur « perplexité » douloureuse la pitié, la terreur ou l'admiration, modèles de perfection ou d'abjection, mais toujours grands. Pour Alfieri l'homme « lâche » c'est l'homme faible : adorateur de la force, de la violence, il voit dans les attitudes titaniques et dans les énergies passionnées de l'âme humaine une forme supérieure de beauté qui le subjugue. L'amour lui-même ne se montrera que sous ses formes les plus impétueuses et les plus violentes[2] et les personnages féminins chez notre poète n'auront, en général, que des passions et des sentiments héroïques.

Les sujets de ses tragédies seront toujours un tissu de cruautés et de crimes, aptes à exciter l'« admiration » et l'« émotion », à la fois ; ses intrigues, réduites à un maximum de simplicité et où figurent seulement les personnages strictement nécessaires ; l'action, une, rapide, se précipitant vers la catastrophe déchirante,

[1] Cf. p. 161.

[2] « Se l'amore s'introduce su le scene — écrivait-il à Ranieri de' « Calsabigi, un de ses critiques — deve'essere per far vedere fin « dove quella passione, terribile in chi la conosce per prova, possa « estendere i suoi funesti effetti : e a così fatta rappresentazione « impareranno gli uomini a sfuggirla, o a professarla, ma in tutta la « sua estesa immensa capacità ; e da uomini fortemente appassionati, « o grandemente disingannati, ne nascono sempre grandissime cose. » Cf. *Riposta dell' autore alla lettera del Calsabigi.*

sanglante ; le style enfin, concis, rude, lapidaire, plein de pensée et d'action. Cette tragédie fait penser à une ligne droite, à une force agissant toujours dans une même direction, au lieu d'un faisceau de forces tumultueuses ; une note unique toute-puissante, au lieu d'une harmonie de notes. Telle est la tournure que la formule gréco-française a prise sous les étreintes nerveuses de la main d'Alfieri. Il la resserre, la condense, la violente, jusqu'à en obtenir, par un minimum de moyens, un maximum d'intensité. En cela consiste cette originalité dont il était si jaloux.

En octobre 1777 il avait rencontré à Florence la comtesse d'Albany, femme, puis veuve de Charles-Édouard Stuart, prétendant au trône d'Écosse. Ce fut sa seule et véritable passion, qui l'a soutenu dans ses luttes héroïques et qui fit jaillir de son cœur la source féconde et originale de son lyrisme. Porté de nature au sarcasme, il a laissé des satires politiques, des épigrammes souvent haineuses et des comédies auxquelles il n'a pu donner la dernière main. Elles ne témoignent pas moins de la puissance de son génie et restent surtout comme la manifestation artistique de ses idées politiques. Les excès de la Révolution française, dont il avait souffert, avaient beaucoup rabattu de son enthousiasme pour le régime républicain. Vers la fin de sa vie il en vint à la monarchie constitutionnelle.

Sofonisba, pièce extrêmement élaborée, comme toutes les tragédies alfiériennes, a une histoire bien compliquée. Conçue dans la villa de Colmar, en Alsace, en 1784, elle est mise en vers l'année suivante, à pareille époque et dans la même villa. Reprise un an après, toujours à Colmar, elle est brûlée au mois de février de l'année suivante à Paris, dans un accès de colère. En relisant sa tragédie, Alfieri l'avait trouvée froide, et désespérant de rien tirer de ce sujet il y avait bel et bien, sur le moment, renoncé. Mais « les résolutions des auteurs »,

dit-il quelque part, « sont comme les menaces des mères ». Deux mois après l'exécution, il met la main sur son ancien brouillon. Ce sujet de *Sophonisbe* est bien traître : plus on cherche à le serrer de près, plus il s'enfuit, il se perd, il se fond ; c'est un sujet déconcertant. Mais, d'autre part, c'est aussi le seul où l'on puisse peindre convenablement les nobles et hauts sentiments des deux grandes rivales, Carthage et Rome[1]. Aussi Alfieri y revient-il malgré les écueils qu'il y découvre et qu'il nous indiquera, une fois son œuvre finie, avec sa clarté et sa profondeur habituelles. Après cette longue élaboration, il nous donnait, semble-t-il, le droit de compter sur une peinture vigoureuse du patriotisme carthaginois, dont Sophonisbe est l'incarnation.

Cirta a été prise et réduite en cendres et l'action se déroule dans le camp romain. L'entrevue entre Masinissa et Sophonisbe a eu lieu dans le palais royal s'effondrant sous les flammes. Puisque Syphax est censé avoir péri dans la lutte, le vainqueur a offert sa main à la reine, a souscrit à la promesse qu'elle exigeait de lui et, fier de l'amitié de Scipion, il espère que l'austère consul ne s'opposera pas à ses vœux (II, 1). Il se trompe, naturellement, car au lever du rideau Syphax, qui n'est pas mort, reparaît. Aux préoccupations politiques qui rendaient impossible le consentement de Scipion s'ajoutent des préoccupations morales. Le Romain cherche, mais inutilement, à ramener à la raison son jeune et bouillant allié, qui était bien loin de s'attendre à la résurrection importune de son rival (II, 2).

Du reste Syphax reparaît uniquement pour sauver son épouse malgré la jalousie qui le dévore. Il songe

[1] Cf. *Vita di Vittorio Alfieri*. Epoca quarta, capitoli XIV, XVI, XVII.

au suicide, le seul moyen dont il dispose. Sophonisbe l'écoute tremblante et déjà repentante. Mais non moins généreuse et magnanime, dès qu'elle revoit le vieux roi, elle s'attache à lui sans partage. Son second mariage ne s'était pas encore fait et il ne s'agissait que d'une simple promesse (III, 2). Puis le poète n'a pas craint de réunir sur une même scène le mari, la femme et l'amant. C'est la situation culminante de toute la tragédie. Une lutte de magnanimité s'engage entre les deux rivaux : Syphax veut débarrasser de sa présence deux êtres qui ont plus que lui droit et intérêt à la vie; Masinissa ne veut plus sauver seulement Sophonisbe en l'enlevant aux Romains, mais encore Syphax, quitte à le provoquer ensuite en combat singulier pour lui arracher loyalement son ancienne fiancée (IV, 4).

Mais ni Sophonisbe, ni Syphax n'y consentent. Celui-ci remet lui-même son épouse entre les mains de son rival, la fait repousser, car elle s'obstinait à le suivre dans sa tente, et se perce en se jetant sur l'épée du soldat de garde. La Carthaginoise, égarée par la douleur, fait le sacrifice de sa vengeance en découvrant elle-même à Scipion le projet de Masinissa. Devant la colère de son ami, le général romain déclare qu'il s'exposera lui-même aux foudres de Rome, si ce dernier désire néanmoins exécuter son plan (V, 3). C'est Sophonisbe, maintenant, qui est plus que jamais décidée à suivre son premier époux et à refuser tout secours du jeune Numide. Elle lui arrache la coupe empoisonnée, la boit d'un trait (V, 5), et expirante elle rend justice aux souveraines vertus de Scipion : celui-ci lui a permis, ainsi qu'à Syphax, de mourir libres, et soustrait Masinissa à une mort ignominieuse. Il l'empêche en effet de se tuer en le serrant dans ses bras et l'entraîne dans sa tente, pendant que la fille d'Asdrubal reproche au bouillant amoureux sa fureur et son ingratitude à l'égard du Romain (V, 6).

Malgré ses intentions, Alfieri n'a pas fait de la grande lutte entre Rome et Carthage l'essence même de son œuvre. Il ne pouvait en être autrement. Scipion, qui était déjà l'incarnation de Rome, devait songer justement, pour se rendre supportable, à cacher ses sentiments, à dissimuler celui qu'il aurait dû au contraire laisser éclater dans toute sa noble violence, sa haine pour les ennemis du nom romain. Qu'aurions-nous dit s'il avait personnifié cette haine agissante, s'il avait sévi contre de malheureux prisonniers que la fortune des armes lui avait livrés? Cacher ses sentiments de citoyen de Rome; ne laisser paraître que la bonté, la clémence, la générosité, la magnanimité, toutes ces vertus en somme que l'histoire lui attribue; chercher à concilier son cruel devoir avec ces vertus mêmes, avec la grande et solide amitié pour Masinissa que le poète lui prête; se consumer ainsi dans des luttes qui le condamnent à l'immobilité; réduire son rôle à celui d'un simple spectateur patient et presque passif : telle devait être sa conduite, telle elle est en réalité. C'était tomber inévitablement dans la froideur, défaut capital qu'Alfieri est le premier à reprocher à son personnage.

Sophonisbe, l'autre champion de la lutte, n'est guère mieux réussie. Sans doute elle est plus violente dans l'expression de sa haine et rappelle à certains égards l'héroïne cornélienne. Sans doute elle est plus fortement conçue que celle de Voltaire; le poète force même un peu la note : Sophonisbe qui est au pouvoir de Scipion et qui ose le braver touche presque à la témérité (III, 3). Mais pour la cause de Carthage elle ne fait pas grand'chose. Elle renonce à poursuivre sa vengeance juste au moment où elle le pourrait et ce sacrifice lui coûte peu. Son patriotisme se réduit à des aspirations bouillantes et généreuses, mais s'en tient là. Enfin Syphax et Masinissa, au point de vue du patriotisme, n'ont rien à envier aux

héros de l'histoire. A cet égard, Alfieri n'a fait que la reproduire fidèlement.

Si le poète a ainsi manqué son but, si les nécessités dramatiques l'ont empêché de rendre avec la couleur nécessaire le plus important des deux drames que fournit Tite-Live, est-ce donc sur le drame d'amour qu'il a fondé l'intérêt de sa pièce? Pas davantage. Sophonisbe est encore moins amoureuse que patriote. Elle ne montre à l'égard de Masinissa qu'un léger penchant qu'elle se fait un devoir de se reprocher, bien que l'histoire des anciennes fiançailles, dont Alfieri tient compte, l'explique suffisamment, sans le légitimer tout à fait. Nièce d'Annibal, reine tout à l'heure puissante, veuve de Syphax, elle s'en veut d'avoir prêté l'oreille aux protestations ardentes de son vainqueur et de s'être laissé entraîner à le suivre dans le camp romain (II, 1). Si elle semble disposée à céder à ses vœux, c'est dans l'intention secrète de l'arracher à Scipion. Son mariage, qui pourtant reste à l'état de projet, est essentiellement politique; aussi ne nous choque-t-il plus et n'offusque-t-il en rien la dignité de l'héroïne.

Le seul et véritable amoureux c'est Masinissa, en qui Alfieri a versé toute sa nature ardente et orageuse. C'est bien un Numide celui-là, il l'est plus que nul de ses prédécesseurs. Sa passion farouche va presque jusqu'au crime. L'auteur n'a pas craint de le peindre tel qu'il était chez Tite-Live, où il tombe amoureux à la seule vue de Sophonisbe. Il semble ignorer complètement qu'elle lui avait été jadis destinée, ce qui nous paraît bien un peu invraisemblable. Cependant il n'avait jamais vu sa fiancée, celle-ci s'était éprise de lui seulement au bruit de ses exploits, sur quoi Asdrubal songeait à marier sa fille à cet implacable ennemi de Rome. Mais les vicissitudes de la politique l'avaient fait changer d'avis. Fort probablement Masinissa n'en avait jamais rien su. C'est Sophonisbe qui nous fournit ces détails. L'ardent

Africain ne lui fait pas la guerre en amoureux dépité, ce qui est moins intéressant, sans doute. Mais il est bien loin de s'étonner sottement, comme chez Mairet, en apprenant cette ancienne histoire et d'attendre que la reine le séduise. Tant s'en faut du reste qu'elle y songe. (II, 1). Syphax n'est pas moins ardent que son rival. Son atroce jalousie nous donne la mesure de sa passion : supérieur pourtant au héros historique, parce qu'il éprouve une passion mâle, robuste et sincère, comme il convient à sa dignité de monarque.

Ces analyses psychologiques ne sont pas à dédaigner; mais c'est le caractère, la conduite de l'héroïne qui donne le ton à toute la pièce. Sophonisbe n'étant pas elle-même amoureuse, ce n'est plus le drame d'amour qui est au fond de la tragédie. Alfieri n'a fait que reproduire celui que lui fournissait l'histoire et avec toute la force possible; mais nous sommes loin de la tragédie de Mairet. Certes nous aurions eu tort de demander à notre poète la peinture d'une idylle sentimentale. Pourtant si par un excès de scrupule[1] il avait accordé un peu plus de place à l'amour, il ne se serait pas fermé la source même de l'intérêt dramatique. Son héroïne n'est plus comme celle de Trissino qui rappelait ses anciennes fiançailles avec Masinissa et ne paraissait plus se souvenir de la passion qu'elle avait vraisemblablement ressentie. Mais le « je ne sais quel charme qui l'emporte » encore vers son vainqueur ne provoque pas un contraste assez vigoureux entre le devoir et la passion. D'ailleurs Alfieri, en retranchant l'entrevue de Sophonisbe et de Masinissa avec tout ce qui la précède, pour réduire l'action, suivant son système, au strict nécessaire, a

[1] Dans son *Parere sulla Sofonisba,* Alfieri, à propos de l'amour de son héroïne pour Masinissa, dit « ..... oltre che, a questo suo « amore non si puo prestare un legittimo sfogo, diventando reo ogni « amore in colei che ridiviene moglie di Siface. »

supprimé les endroits où pouvait se déployer le drame d'amour. C'était bien supprimer la partie essentielle du sujet, la plus intéressante aussi.

Enfin Masinissa, qui n'est pas un ami bien sincère des Romains, change facilement de parti. Il n'essaie qu'un instant de concilier son amour avec les prétentions de Rome. Conciliation impossible, sans doute : mais aucune lutte ne s'engage dans l'âme du jeune roi entre ce même amour et son amitié pour Scipion, à qui il doit tant. En cela le poète a eu vraiment tort. Bien plus, Masinissa tente, lui aussi, à la dernière extrémité, un coup déraisonnable (IV, 1, 2) que Sophonisbe heureusement réussit à déjouer. Elle l'empêche ainsi de finir comme le héros de Voltaire. Avouons cependant que cette circonstance met le Numide dans une fâcheuse posture.

Alfieri nous a donné un drame conjugal. C'est à quoi se réduit sa tragédie et c'est à pareil résultat que devaient l'amener ses préoccupations morales. Son héroïne est avant tout une épouse fidèle et en cela elle continue les traditions de Trissino. Si ce dernier n'a pas prêté à la sienne tout l'amour nécessaire, c'a été par excès de scrupule moral et si, d'autre part, il l'a laissé condamner en ne lui prêtant pas tout le patriotisme indispensable, c'a été par simple maladresse. Chez Alfieri, la reine orgueilleuse abdique sa haine pour s'attacher à un homme qui ne peut plus rien faire pour elle. Syphax se tue et elle le suit. Refuser le secours de Masinissa c'est à coup sûr un acte de fierté héroïque ; mais ce sentiment n'en cache pas moins un autre qui est le véritable motif d'action, l'honneur conjugal. Sophonisbe, comme Pauline, en est une héroïne.

A son tour Syphax, qui aime éperdument la jeune reine, mais qui sait qu'il n'en est pas aimé, qu'il ne le sera jamais, qu'elle revient à lui uniquement par devoir, au lieu de s'en plaindre lâchement, préfère se sacrifier

pour elle et cacher sous un acte d'héroïsme le désespoir du mari rebuté. Il aime Sophonisbe — nous dit-il — mais plus pour elle que pour lui-même. Sans doute le sacrifice est par trop chevaleresque : tout autre Numide aurait massacré sa femme. Ces renoncements généreux ne sont pas pour nous satisfaire complètement. Dans nos romans et nos drames modernes on les rencontre assez souvent et le mari qui s'éclipse parce qu'il n'est pas aimé, malgré son sacrifice, n'échappe pas toujours au ridicule. Syphax, avouons-le, s'y prête tout particulièrement : on l'a cru mort; il reparaît pour trouver sa femme sur le point de se remarier avec son ancien rival. Nous savons combien ces résurrections sont dangereuses. Mais Alfieri a eu recours à un très noble sentiment pour écarter ce danger-là. Renoncer à se venger quand on en a les moyens et le droit, se montrer au contraire bon et généreux au risque de paraître ridicule, ne laisse pas d'être un acte de sublime abnégation.

Quant à Masinissa, il ne joue vraiment, dans toute cette histoire fort triste, que le rôle de l'amant malheureux qui, juste au moment où il croit atteindre le but de ses aspirations, se voit, en somme, refusé par celle-là même qui aurait dû accepter la main qu'il lui tendait humblement. Aussi ne peut-il s'y résigner et n'arrive-t-il pas à concevoir comment Sophonisbe s'obstine à se perdre, alors qu'elle aurait tous les moyens de se sauver.

L'éternelle trinité, à laquelle nous avons touché au premier chapitre, devait ainsi servir de base, mais avec quelques modifications, puisque la Carthaginoise n'est guère amoureuse, à la tragédie d'Alfieri. Sous les dehors d'un drame héroïque c'est, en somme, un drame bourgeois qui se cache, et le poète devait forcément y aboutir, sans s'en douter peut-être, après avoir fait tout son possible pour réduire sa tragédie au drame intime. Ce n'a pas

été complètement à son désavantage. Sophonisbe qui, avec son patriotisme, son amour pour Masinissa et ses quelques remords, n'eût pas été, peut-être, plus intéressante que chez Voltaire, est heureusement relevée et ennoblie par son sacrifice. Ce n'est pas, sans doute, ce que nous attendions ; mais sa physionomie nous offre au moins un fort beau trait, qui rachète la situation un peu ridicule qu'Alfieri a maladroitement préparée à son héroïne par le faux bruit de la mort de Syphax.

Syphax lui-même, malgré sa condition fort pénible de prisonnier, condition que l'auteur rend, sans s'en douter, encore plus précaire, n'en est pas moins estimable. Sa passion pour Sophonisbe connaît les raisons inéluctables de la nature. Il lui attribue ses fautes, mais il rend aussi justice à ses nobles et hautes vertus. Il se montre fier et surtout despotique comme devait l'être le personnage historique (I, 3). Si Alfieri réalise en cela, jusqu'à un certain point, son type idéal de tyran, il n'en touche pas moins le but en ménageant à son héros une superbe réhabilitation par le renoncement qui couronne son triste rôle.

Enfin Sophonisbe et Syphax, se donnant d'eux-mêmes la mort, atténueront la responsabilité de Masinissa et de Scipion : celui-ci ne se sera pas taché du sang de ses prisonniers; celui-là restera avec sa bonne renommée de chevalier accompli que le poète a tenu à lui conserver, tout en faisant de lui un amoureux furieux.

Ainsi donc Sophonisbe n'est pas assez partagée entre son amour, son patriotisme et son honneur conjugal auquel elle sacrifie les intérêts de Carthage par trop facilement; Masinissa joue un rôle un peu mesquin dans le dénoûment ; Syphax pourrait prêter au ridicule. Alfieri le craignait bien et ajoutait que le malheureux roi le premier n'aurait pas dû survivre à sa honteuse défaite. Scipion, froid et passif, communique de sa froideur à la

pièce. Tel est, du moins, l'avis de l'auteur. Nous attribuons plutôt cette froideur aux sentiments d'ordre moyen, l'amitié, l'honneur conjugal, qui forment, en somme, le fond de la tragédie : nobles sentiments, sans doute, mais incapables de fournir, entre les mains d'Alfieri, les effets dramatiques qu'il poursuivait. Le drame bourgeois guette le drame héroïque : le poète a été égaré par la nature du sujet. Il avait raison de s'en plaindre.

Mais la sublime abnégation de Syphax qui rachète sa jalousie farouche, la grandeur stoïque de Sophonisbe, la fureur de Masinissa, la noblesse austère de Scipion, sont autant de traits profondément originaux qui reflètent la puissante nature du grand dramaturge. *Sofonisba* compte parmi celles de ses tragédies où il a le plus mis de lui-même : on y rencontre partout un accent de grandeur héroïque, ce « sublime » et cette « émotion » qui font oublier les défauts des personnages. On dirait même qu'à un moment de l'action cette préoccupation de grandeur morale a donné le vertige au poète. Les sentiments en lutte, déjà portés à un diapason très élevé, se confondent en une seule voix, entraînant tout dans un mouvement d'héroïsme surhumain. Le style âpre, heurté, resserré, répond merveilleusement à la force de la conception. C'est une pièce taillée dans le roc, solide, inattaquable.

On pourra reprocher à Alfieri l'uniformité de ses personnages, conçus avec une simplicité géométrique. La muse alfiérienne ne connaît que la note du « terrible » : mais entre l'amour de la liberté et la haine pour la tyrannie, portés à leur maximum d'intensité et poussés à leurs conséquences extrêmes, il y a tout un monde de sentiments nobles et délicats, sans être efféminés, constituant le fond éternel de l'homme ; ces sentiments n'ont pas trouvé place dans le système d'Alfieri, quoiqu'il les ressentît. Il n'a peint qu'un seul côté de la nature humaine, vue à travers les deux sentiments qui

dominaient son âme. Sa voix, retentissant dans toutes ses tragédies, leur communique souvent une monotonie fatigante : l'action scénique disparaît et la vie dramatique fait place au lyrisme. *Sofonisba* ne va pas sans ces défauts.

Condamner cette tragédie c'est condamner tout le théâtre d'Alfieri, le système et l'homme ; ses défauts sont inséparables de ses qualités ; on peut l'aimer ou ne pas l'aimer, mais ne lui demandons pas autre chose que ce qu'il nous a donné. Aussi bien par ses défauts que par ses qualités il a été si au-dessus de son siècle et il a laissé une empreinte si profondément originale dans notre histoire sociale et littéraire ! S'il clôture la tragédie classique, il la clôture glorieusement. Ses poésies lyriques, qui reflètent mieux encore sa nature complexe, annoncent, dans des formes anciennes, l'âme orageuse du XIXe siècle, et l'on objecte que, plus doué pour ce genre, il y eût acquis l'immortalité qu'il ambitionnait. Sans doute sa tragédie est imprégnée de lyrisme ; il ne la conçoit que comme une fureur momentanée, une éruption violente de la passion, un élan lyrique de l'âme : son chef-d'œuvre, *Saul*, est un admirable effort d'éloquence et de lyrisme étrange et farouche. Mais cette fusion intime du « tragique » et du « lyrique » n'est-ce donc pas, peut-être, la marque essentielle de la tragédie classique ? Ces deux éléments sont-ils vraiment inséparables ? Les plus beaux passages cornéliens sont emportés par le souffle épique et ceux de Racine sont des élégies poignantes ! Alfieri reste néanmoins le seul poète tragique de notre littérature.

Dans un temps d'extrême déchéance morale et d'esclavage politique sa voix a réveillé les esclaves et fait trembler les tyrans. Pour les contemporains et les générations successives, cette voix prophétique a signifié patrie, honneur et liberté. Car le rêve constant du

poète, le rêve qu'il a caressé et proclamé dans toute sa beauté et sa force, a été celui d'une Italie « libre, unie, grande ». C'est le poète de l'Italie moderne, de notre indépendance. Plus que par la forme de son art il a agi par sa nature exceptionnelle. Il voulait rendre avec le plus d'intensité les sentiments qui l'animaient, et le moule classique s'y prêtait plus que tout autre. Le théâtre était le meilleur champ de bataille[1] et c'est grâce à Alfieri qu'il a pénétré dans la conscience du peuple, qu'il a pu devenir par la suite une arme puissante entre les mains de nos poètes patriotiques. A lui seul il a su tirer la tragédie de l'école où depuis sa naissance elle se mourait, en lui donnant une âme.

[1] Voir encore à ce propos la *Risposta dell' Autore, ecc.* citée, p. 149 : « ... Io credo fermanente che gli uomini debbano imparare in teatro « ad essere liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insof- « ferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori de' pro- « prii diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti, magnanimi. »

CHAPITRE X

Alessandro Pepoli. — Giuseppe Biamonti.

Parmi les dramaturges d'importance secondaire qui viennent se grouper naturellement autour d'Alfieri, dont ils pourraient être appelés les disciples, le comte Alessandro Pepoli, de Bologne, est à mentionner au premier rang. Il était d'une famille d'ancienne noblesse, dont les origines remontent au XIVe siècle et qui, à l'époque des principautés, avait joué un certain rôle politique. Aussi intelligent qu'orgueilleux et avide de gloire, il ne ménagea ni talent, ni énergie, ni richesses pour se faire une place dans l'histoire littéraire. Il composa quatorze tragédies en forgeant un nom nouveau, *fisodia*, pour une composition, *Ladislao*, qui voulait être de tout point une innovation dramatique. Mais à vrai dire, en dehors du nom, cette composition n'offre rien de nouveau ni d'original. L'action s'écarte peu du drame bourgeois, la prose se mêle à la poésie et la récitation au chant, le ridicule côtoie le sérieux, et les rois et les pâtres se promènent ensemble au milieu d'une multitude de personnages et dans des décors d'une richesse et d'une variété étonnantes. Dans le *Discorso* dont il accompagna ses premiers essais qu'il fit paraître encore tout jeune sous le titre prétentieux de *Tentativi dell' Italia*, il traita fort mal tous les écrivains qui l'avaient précédé, sauf Maffei.

Celui qui le tracassait le plus, cela va sans dire, c'est Alfieri. Il a été son rival le plus acharné, il a subi, bon

gré mal gré, son influence, tout en ressentant aussi celle de Shakespeare qui, à travers les Français et les Allemands, commençait à se faire jour chez nous. Il a essayé de refaire *Filippo* dans *Carlo e Isabella* et *Agamennone*, en demeurant au-dessous, malgré les avis de Cesarotti et de Napoli-Signorelli. Alfieri, qui voyait en lui un homme à peu près de sa trempe, n'a pas dû le négliger. La façon piquante[1] dont il s'est exprimé sur son compte, après sa mort, en ferait foi. Les contemporains de Pepoli ne lui ont pas marchandé les satisfactions auxquelles il avait droit. Il aimait la musique, il cultivait les langues modernes. Il s'est même essayé à une traduction du *Paradis perdu*, de Milton, dont il ne donna que deux volumes, qui parurent en 1795 et 1796, à Venise, sortis des presses de l'imprimerie *Pepoliana* qu'il avait fondée à ses frais. Dans son propre palais il avait fait construire un théâtre, où il avait la consolation de voir jouer ses pièces et de s'entendre saluer le premier poète tragique de l'Italie. Né en 1757, il mourut à Florence en 1796, le 26 décembre, dans la fleur de l'âge. On mentionne Pepoli presque seulement parce qu'il a été le rival d'Alfieri. Mais doué de véritables talents dramatiques, il n'est pas douteux qu'il n'eût laissé une empreinte durable dans le théâtre si la mort ne l'eût emporté au milieu des plus flatteuses espérances.

Cette nouvelle *Sophonisbe*[2] n'est donc encore, elle aussi, comme celles de Corneille et de Voltaire, qu'une œuvre de combat. C'est tout ce que nous savons sur son origine. L'auteur ne craint pas de nous l'apprendre

[1] « Dio l'abbia in gloria » — écrivait-il, en annotant le *Don Carlo* de son rival — « Vittorio Alfieri gli perdona tutto il male che non gli ha potuto fare; e la posterità gli perdona tutto il male che egli ha fatto a sè stesso; nè dell'uno, nè dell'altro si terrà conto. »

[2] Cf. p. 164.

dans une préface[1] ironique et prétentieuse qui est bien dans son caractère. Pendant que l'édition définitive des tragédies d'Alfieri, contenant aussi *Sofonisba*, s'imprimait à Paris, chez Didot, en 1789, Pepoli se hâtait d'achever sa pièce, s'empressait de la faire paraître avant qu'aucun exemplaire de la *Sofonisba* alfiérienne n'eût franchi les Alpes. S'il devait demeurer encore au-dessous de son rival, du moins voulait-il pour son œuvre le droit de priorité. Sa *Sofonisba*[2] vit le jour au mois de mars 1790, et il est à croire que son désir a été satisfait. Sa pièce n'a rien de commun avec celle de son rival. Pepoli est trop fier pour chercher à nous donner le change. Et, du reste, si la *Sofonisba* d'Alfiéri avait été déjà connue en Italie, pourquoi se serait-il tant pressé de faire paraître la sienne ? Toujours est-il que dans de telles conditions son esprit de rivalité dut être bien puissant pour qu'il eût la constance d'achever son œuvre, malgré les écueils qu'il découvrait au fur et à mesure dans son sujet et qu'il a si clairement signalés dans sa préface. Il estimait qu'il était presque impossible de concilier les nécessités de l'histoire avec la noblesse de la tragédie. Il lui fallait son orgueil démesuré, la haute idée qu'il avait de sa propre valeur, pour qu'il pût se flatter de réussir à surmonter ces obstacles, de les avoir surmontés.

Car sa tragédie n'offre pas grand'chose de nouveau. Ses caractères, en dehors de celui de Syphax, sont ce qu'ils pouvaient, ce qu'ils devaient nécessairement être. Parmi les quelques trouvailles qu'il a imaginées pour surmonter les difficultés du sujet, quelques-unes ne tirent pas à conséquence ; d'autres compromettent davantage encore la situation de certains personnages ;

[1] *L'Autore a chi legge.*

[2] **Sofonisba** | tragedia | del Conte Alessandro Pepoli | Dalle stampe di Antonio Curti q. Giacomo | questo di 24 marzo 1790.

une ou deux seulement portent juste. Dans cette *Sophonisbe* il n'est pas difficile de retrouver et de mettre à part ce qui revient à celles qui l'ont précédée. Il y a du Trissino, pour qui Pepoli n'est pas trop tendre ; il y a du Corneille, qu'il ne nomme pas, mais qu'il a sûrement connu ; il y a enfin du Voltaire. C'était, du reste, inévitable. A force de reprendre un même sujet, il arrive un moment où il n'est plus possible de rien dire de nouveau. On emploie, sans s'en apercevoir, des éléments qui ont déjà servi. C'est un travail qui devient un tour de force. Il faut posséder une originalité puissante pour pouvoir oublier ce qu'on a lu. Et encore arrive-t-il qu'on se rencontre avec les autres, qu'on découvre ce qu'ils avaient déjà découvert. Ainsi, dans sa marche générale, la tragédie de Pepoli suit à peu près la tragédie de Voltaire. Cela nous dispense d'une analyse détaillée. Nous nous bornerons à faire ressortir les différences.

D'abord notre poète a donné au patriotisme encore plus d'importance que son prédécesseur et le premier rôle c'est Syphax qui le tient cette fois, en qualité de champion du patriotisme africain. Au lever du rideau, pendant que du dehors arrivent les bruits de la bataille, le vieux roi, au lieu de s'en prendre à Sophonisbe comme dans les tragédies de Mairet et de Voltaire, cherche à l'encourager. Il lui sait gré de l'avoir ramené dans la voie du devoir, car un fils de l'Afrique se couvrirait de honte en servant les Romains (I, 1, 2). Devant Masinissa, qui le fait traîner à ses pieds, il se montre résigné et fier. Il fait appel à la générosité de son vainqueur, mais pour Sophonisbe. Ce qui lui déchire le cœur, c'est de penser qu'elle sera traînée dans l'esclavage. Masinissa, confus, étourdi, redoutant toujours cet ennemi qui lui reproche d'avoir causé la ruine de son propre pays, ne sait même pas jouir amèrement de sa vengeance et la situation originale, et bien préférable à l'entrevue historique entre Syphax et Scipion, méritait d'être mieux exploitée (II, 2).

D'autre part, Syphax repousse avec pareille fierté dédaigneuse les insinuations que Lélius, par un raffinement de cruauté, se plaît à faire sur la fidélité de Sophonisbe. Si la jalousie finit par le gagner, s'il se trouble (III,3), ce qui est bien humain et fort bien observé, ce n'est que pour un instant ; dès qu'il revoit la figure fière et honnête de la reine, il se tranquillise. Non seulement il souscrit de bon gré à la démarche qu'elle vient de tenter auprès de son vainqueur, comme dans toutes les autres tragédies ; mais voyant qu'il ne peut plus rien pour sa patrie, tandis que Sophonisbe pourrait en dernier recours épouser Masinissa, il se poignarde sous ses yeux (III, 5). C'est encore une situation vraiment forte et dont il faut accorder l'originalité à notre poète. Chez Alfieri, Syphax se tue dans sa tente en mari rebuté. Ici il n'y a pas eu de revirement de la part de son épouse, il n'y a point de drame conjugal et le sacrifice volontaire du roi est un noble exemple de dévoûment patriotique. Certes on pourra trouver que Pepoli a eu tort de le prendre comme champion du patriotisme africain, alors que la reine carthaginoise, de par la tradition historique, était toute désignée pour incarner l'idée de l'indépendance africaine. Encore pouvait-on, comme Voltaire, recourir à Masinissa qui est jeune, ardent et a une allure chevaleresque. N'empêche que le personnage de Pepoli atteint, quoique autrement, la noblesse de celui d'Alfieri, qui laissait déjà si loin derrière lui la nombreuse suite de ses ancêtres.

En revanche la protagoniste, encore reléguée au second plan comme chez Voltaire, est moins réussie. En dehors des difficultés inhérentes à son rôle, il était à craindre que le poète ne donnât trop d'importance à celui de Syphax. Sophonisbe est patriotique et elle l'est plus que chez Voltaire et que chez Alfieri, sans avoir le sans-gêne de l'héroïne cornélienne. En présence du cadavre ensanglanté de son premier époux, elle arrache à Masi-

nissa perplexe la promesse qu'il rompra avec Rome et ses nouvelles fiançailles ne sauraient avoir un cadre plus tragique que celui-ci, supérieur même à celui de l'histoire (III, 6). Elle se donne la mort en s'enfonçant dans le sein le poignard que son vainqueur lui a envoyé comme cadeau de noces (V, 6). Mère aimante, elle va au-devant de lui (II, 3), uniquement pour sauver son enfant — sans quoi le poète l'eût condamnée — et elle accepte la mort avec résignation dès qu'elle apprend qu'au moins son fils échappera à l'esclavage. Soucieuse de son honneur conjugal, sans aller jusqu'à lui sacrifier son patriotisme, comme chez Alfieri, elle déclare que, du vivant de Syphax, elle n'eût jamais consenti à un nouveau mariage, et c'est le roi lui-même qui, par sa mort, l'engage à se remarier. Son second mariage n'est plus ainsi pour elle que le moyen de solder la dette de vengeance que son époux lui laisse en mourant.

Mais, comme celle de Trissino, l'héroïne de Pepoli n'a pas le moindre penchant pour Masinissa, à qui elle a été pourtant jadis fiancée ; elle ne manifeste pas le moindre retour vers un passé qui semble à jamais oublié. L'auteur a commis la même faute que son ancien prédécesseur, en négligeant complètement le côté sentimental du caractère. Somme toute il n'a fait que prêter à l'ancienne Sophonisbe le patriotisme indispensable à la sauver au point de vue moral. Égaré par d'excessives préoccupations morales, il a supprimé, avec l'amour, l'élément tragique du caractère. Voltaire, en dosant habilement l'amour et le patriotisme, avait réservé la victoire à celui-ci pour sauver le côté moral du personnage, et Alfieri, tout en réduisant la place de l'amour, en avait tenu compte pour éviter l'invraisemblance où était tombé Trissino. Chez Pepoli il est encore impossible de parler de contraste entre le drame patriotique et le drame de passion.

Ce n'est pas non plus Masinissa qui nous l'offrira. Il ne semble pas avoir fait la guerre à Syphax pour reconquérir son ancienne fiancée. En présence de Sophonisbe il se montre timide, embarrassé, dans une scène (II, 3) moins intéressante que celle de Voltaire[1], et c'est seulement au troisième acte, après la mort de son rival, qu'il se décide au mariage (III, 6, 7). Jusque-là on dirait qu'il tient plus à Rome qu'à Sophonisbe. Cependant il va sans dire qu'il n'y a plus de coquetteries de la part de celle-ci ni d'étonnement ridicule de la part du Numide, quoique Pepoli néglige de nous fournir à ce sujet les explications indispensables que nous avait données Alfieri. Mais enfin toute la conduite de son personnage est bien loin d'être inspirée par une passion profonde et prête aux plus vifs reproches. Ce héros fade et impulsif, galant et impétueux, est une synthèse de celui de Corneille et de celui de Voltaire. Lui et Scipion vont remplir les deux derniers actes qui constituent la partie la plus faible de la pièce.

C'était, du reste, à prévoir, car la mort de Syphax constitue par elle-même un dénoûment au milieu de l'action, dénoûment d'un drame intime contenu dans la lutte générale entre Rome et Carthage et non moins intéressant que l'autre. Cette mort est imprévue, plus tragique, par conséquent, que la catastrophe finale, et l'émotion, avec ce troisième acte, se trouve portée à un degré assez haut. Il eût été difficile de la soutenir pendant les deux actes suivants, qui doivent être vides et traînants comme leurs correspondants dans la pièce de Voltaire. Pepoli n'avait plus pour les remplir que l'entrevue historique entre Scipion et Masinissa. Il l'a dédoublée et en a amoindri l'intérêt. Encore pouvait-il se rattraper sur le complot et masquer, par le mouve-

[1] Pourtant le poète, en critiquant dans sa préface son sujet et en disant qu'il n'offrait au fond que deux situations tragiques, citait justement l'entrevue entre Sophonisbe et son vainqueur et la mort de l'héroïne.

ment scénique, le vide languissant de l'action. Mais il a préféré faire éclater ce complot dans les coulisses, entre le quatrième et le cinquième acte, ce dont le spectateur a peine à se rendre compte.

Tel est le parti extrême auquel a recours Masinissa qui, devant la logique impitoyable de Scipion (IV, 6), ne sait pas longtemps soutenir le patriotisme qu'il vient d'emprunter à l'ardeur de son épouse. Bien plus, comme le héros de Corneille, il a la fâcheuse idée, sur les conseils de son maître, de persuader à Sophonisbe de se laisser envoyer à Rome, espérant de bonne foi que le Sénat consentira ensuite à son mariage. Rebuté énergiquement par la reine (IV, 8), il y va de son coup de tête, pour avoir la satisfaction de paraître devant le général romain non plus en ami, mais en prisonnier (V, 3). Par là trouvera à se satisfaire la haine de l'insupportable Lélius. Mais Scipion, pour couper court à tout, force le Numide à envoyer un poignard à Sophonisbe, avec un billet qu'il doit écrire sous ses yeux. Rome consent à ce que la reine se donne elle-même la mort, et c'est déjà un grand acte de clémence (V, 4). Masinissa signe, aveuglé par l'éclat d'une couronne qu'il va recevoir, quitte à revenir crier comme un fou sur la scène (V, 8), pour sauver son épouse qui vient de se poignarder. S'il avait un peu plus de dignité il se cacherait, de même que le Romain, qui cherche à se faire pardonner sa perfidie par des accents de compassion hypocrite (V, 9). Il était impossible de les rendre plus odieux, d'imaginer un marché plus ignoble, une situation plus révoltante ! Et pourtant Pepoli avait saisi les difficultés du rôle de Scipion et il se demandait quelle raison convenable il fallait donner aux revirements de Masinissa[1]. Il est à

[1] « Come può fabbricarsi un Masinissa — écrivait-il dans *L'Autore* « *a chi legge* — che acconsenta nel primo fervore d'una passione a per- « dere e a sacrificare una sposa che adora?.. .. Che debba in un giorno

croire que cette fois il ne s'est pas flatté de l'avoir trouvée dans l'éclat de cette couronne. Au moins dans l'histoire le général romain a le bon sens de l'offrir à son allié le lendemain de la mort de Sophonisbe.

On voit assez par là si Pepoli a surmonté les difficultés du sujet qu'il avait pourtant si clairement aperçues. A bien y regarder, on est presque tenté d'affirmer qu'il a fait tout son possible pour s'y heurter davantage. Sa pièce n'offre qu'un caractère, Syphax : il vit, il se détache avec relief et il est à peu près irréprochable, quoiqu'on puisse plaindre le parti extrême auquel il doit avoir recours. Mais un caractère ne fait pas une tragédie, surtout lorsque ce n'est pas celui de l'héroïne ou du héros principal de la pièce. De plus, Syphax, campé si haut et si noblement, rejette un peu dans l'ombre le caractère de Sophonisbe, tout comme chez Voltaire, rabaisse encore Scipion et Masinissa et compromet par sa mort les deux derniers actes de la tragédie.

Le style est faible, quoique châtié, sobre, mesuré. Les mots portent juste quelquefois ; mais la force intrinsèque qui est l'âme même de l'écrivain, cette force qui animera à jamais les tragédies alfiériennes, fait défaut. Pepoli se ressent bien, bon gré mal gré, de l'influence de son gigantesque rival : comme lui il use et même abuse du dialogue artificieusement brisé qu'Alfieri avait imaginé et qu'il savait employer à merveille parce que c'était dans son tempérament ; comme lui il accumule les adjectifs, les verbes surtout, artifice oratoire qui convient au dialogue tragique; mais souvent, ce qui

« stesso cangiarsi e ricangiarsi e sempre con qualche apparentemente « nobil motivo? Come finalmente un Scipione che deve nel tempo « medesimo presentarsi come il più generoso degli uomini e farsi « agire come il più crudele di essi? »

marquait chez Alfieri une gradation dramatique dans l'intensité de la vie, se tourne chez lui en un pur exercice de froide rhétorique. Au demeurant, cette *Sophonisbe* est rigoureusement classique ; les unités sont scrupuleusement observées et les personnages sont réduits à leur nombre strict.

Avec une ironie manifeste Pepoli laisse au public le soin de décider lequel des deux poètes (entendez lui et Alfieri) a le mieux vaincu les difficultés du sujet. C'est ce qu'il avait fait jadis au sujet de *Carlo e Isabella*, et le public, avec un bon sens infaillible, malgré les éloges de Cesarotti, ne s'y était pas trompé. Sans doute il en eût fait autant cette fois, s'il avait vu jouer les deux pièces. Nous ignorons le jugement que notre auteur a dû porter sur la *Sofonisba* de son rival, qu'il aura certainement eue entre les mains peu de temps après avoir fait paraître la sienne, et s'il lui a rendu justice. Nous devons le faire ici, en disant qu'il a eu tort de rivaliser avec le dramaturge piémontais, à qui il demeure encore inférieur dans ce troisième tournois littéraire. On se souviendra de la *Sofonisba* de Pepoli, d'abord parce que c'est une *Sophonisbe*, ensuite parce que son auteur a été le rival le plus respectable qu'Alfieri ait eu de son vivant.

Giuseppe Luigi Biamonti naquit en 1762, à San Biagio, près de Ventimiglia. Forcé par sa famille d'étudier le droit à l'Université de Rome, il se consacra ensuite tout entier à la littérature. Précepteur et bibliothécaire dans plusieurs familles de la noblesse romaine et milanaise, puis bibliothécaire de la « Braidense » de Milan et employé au « Musée » de Florence, il put s'y consacrer à l'étude de l'archéologie et de la numismatique. Pendant cinq ans, jusqu'en 1809, il fut professeur d'éloquence à l'Université de Bologne et occupa ensuite la même charge à celle de Turin, depuis

1815 jusqu'à sa mort. Il s'éteignit en 1824, en automne, pendant qu'il était en villégiature près de Milan avec la famille Somaglia.

C'était un homme d'une grande érudition. Il connaissait à fond le latin, le grec et aussi l'hébreux. Ses annotations à la Bible, au livre de Job notamment, en font foi. Monti, qui l'avait eu comme professeur de grec, et Gioberti ne lui ont pas ménagé leurs éloges. Il a laissé un poème inachevé, *Camillo*, allusion manifeste aux événements de son époque, quoique roulant sur un sujet romain; de nombreuses poésies moins importantes; deux petits traités : *Della Elocuzione oratoria* et *Dell'Arte poetica;* des *Orazioni*. Dans sa jeunesse, à Rome, il avait composé une *Ifigenia in Tauri*, que Monti publia lui-même en 1789; plus tard, dans la maturité de son talent, il composa *Sofonisba*.

Mais, quoique ayant une profonde connaissance de la langue et des règles de l'art, Biamonti ne sut jamais s'élever au-dessus de la médiocrité. Autrefois, à Rome, dans les conversations, il avait brillé par ses improvisations dans le goût des *Chants* d'Ossian, qui, traduits par Cesarotti, avaient soulevé partout un immense enthousiasme. Lorsqu'il a dû faire œuvre d'art, le génie lui a fait défaut. S'il a eu un mérite c'est d'avoir su discipliner sa trop facile veine de jadis. Sa prose, meilleure que ses vers, est assez simple et élégante, quoique parfois un peu pâle et froide. Son *Orazione sul Bello* contient des réflexions subtiles et en partie même nouvelles. Le souvenir de Biamonti est surtout attaché aux lettres de *Panfilo a Polifilo*, publiées en 1821, où il a réfuté, avec beaucoup de goût et de bon sens, les théories de Perticari sur la langue. Il s'est appliqué à revendiquer pour la Toscane les origines et la possession de notre langue.

La *Sofonisba* de Biamonti a sûrement soutenu, peut-être même avec succès, le jugement du public,

puisqu'elle a paru en 1805 dans un recueil de pièces célèbres du temps qui s'imprimait à Venise[1]. La tragédie est dédiée à Mr Rossane della Somaglia nata Landi. C'est chez elle que le poète l'avait jadis conçue, quoiqu'il l'eût ensuite achevée à Florence. Au moment où il la lui offrait il allait quitter de nouveau la maison hospitalière pour se rendre à Bologne. C'était probablement vers la fin de 1804 ou au début de 1805, quand il y est allé occuper la chaire d'éloquence. Il paraît que la pièce lui a coûté beaucoup de peine[2], qu'il a rencontré de nombreuses difficultés dans le sujet, ce qui ne l'a pas empêché de mener à bon port son ouvrage, comme tous les autres auteurs que l'héroïne carthaginoise avait séduits.

La pièce roule encore sur le patriotisme et pourrait faire le pendant avec la tragédie de Pepoli, si elle n'en différait par l'économie, l'allure, les sentiments, la couleur. Biamonti a pris l'inspiration sur l'œuvre d'Alfieri, tout en continuant pour la forme la tradition de Trissino, dont il est un lointain disciple. C'est à Florence que notre poète avait approché le grand tragique piémontais. Comme lui, il a supprimé tout ce qui précède l'entrevue et l'entrevue elle-même. On croit Syphax mort, et au lever du rideau le nouveau mariage est déjà une affaire réglée (I, 1). D'où les mêmes inconvénients qui s'étaient manifestés dans l'ouvrage de son prédécesseur.

[1] **Sofonisba** | tragedia | inedita | dell'abate | Giuseppe Luigi Bia- | monti In Venezia | l'anno 1805 | presso Antonio Rosa | con privilegio | cf : Anno Teatrale | in continuazione | del Teatro moderno applaudito | ossia Raccolta annuale | divisa in dodici mensuali volumi | di | tragedie, commedie, drammi e farse | che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri | così italiani, come stranieri | corredata di Notizie storico critiche | e | d'un indice alfabetico in fine di tutti i componimenti | inseriti ne' detti dodici volumi | Anno secondo | tomo I° | In Venezia | gennaio 1805 | presso Antonio Rosa | con privilegio | .

[2] Cf. la *Dédicace*

De plus, le vieux monarque ne se montre qu'un instant au début du cinquième acte (V, 2) pour amener la catastrophe, sans toutefois se donner la mort. Aussi n'y a-t-il plus de drame conjugal. Ayant de la sorte aminci l'action, il était bien à craindre que Biamonti ne sût se soutenir, pendant cinq actes, par la seule maîtrise du style et la grandeur des sentiments, comme Alfieri. C'est ce qui est arrivé. Il s'est vu forcé de ressusciter certaines vieilleries, empruntant à Trissino l'entrevue inutile et sublimement ennuyeuse entre Masinissa et Lélius, ainsi que les détails de la mort de l'héroïne. Comme chez Mairet et chez Voltaire le fond de la scène s'ouvre : Sophonisbe, toute en blanc, est étendue sur son lit de mort, entourée par ses suivantes qui sanglotent (V, 6, 7). L'auteur a mis encore à côté de Masinissa, Desalce, une espèce de mentor, raisonneur glacial et embarrassant qui moralise son élève intarissablement.

Sophonisbe est bien une héroïne du patriotisme et se campe au premier plan cette fois. Dans l'expression de sa haine pour Scipion elle est encore plus énergique que toutes les précédentes. Elle arme contre son ennemi le bras de Masinissa (III, 2). Le coup échoue, heureusement (III, 4). Quoique odieux, Scipion ne fait qu'obéir à des ordres formels, et pourvu qu'il garde pour son compte une conduite correcte, il parvient à se faire excuser. Victime de l'attentat il deviendrait le personnage sympathique, et d'ailleurs la cause de Sophonisbe n'avancerait pas beaucoup. Du reste, comme elle n'a pas en son pouvoir d'autres moyens pour donner l'essor à sa haine, son patriotisme doit forcément se réduire encore à une série d'imprécations un peu vides et déclamatoires qui, à la longue, nous fatiguent. Encore abdique-t-elle tout d'un coup sa haine à la fin de la pièce, sans soutenir la moindre lutte, tout comme chez Alfieri où, du moins, ce revirement était annoncé dès le troisième acte.

C'est qu'au fond Sophonisbe est encore, comme chez le tragique piémontais, une héroïne de l'honneur conjugal. L'attentat contre Scipion échoué, elle accepte de se sauver par la fuite en se déguisant avec l'armure de son nouvel époux (IV, 4, 5, 6, 7). Mais Syphax paraît, et en se faisant reconnaître de lui elle se révèle aussi aux Romains. D'où pour elle la nécessité d'arracher du doigt de Masinissa la bague renfermant le poison (V, 4). C'est du moins ce qu'elle cherche à nous faire croire. Mais, somme toute, c'est bien parce qu'elle ne peut pas survivre à la honte d'avoir deux maris vivants. C'est le dernier coup qui la frappe et le seul qu'elle ne puisse plus supporter (V, 3). Du reste, dès le début de la pièce, elle éprouve le besoin de pleurer son premier époux, de maudire son nouveau mariage, quoique justifié par la politique, d'envoyer son confident Micisda sur le champ de bataille rechercher le corps de Syphax, pour lui donner une sépulture honorable. Ses dernières pensées seront encore pour lui (V, 6). Toute cette conduite est bien d'une épouse fidèle, d'une héroïne soucieuse de sa dignité, de son honneur conjugal.

Quant à l'amour, elle ne pourrait pas en montrer plus que chez Alfieri, et toute la lutte entre le patriotisme et la passion se réduit aux quelques vers du début de la pièce où Sophonisbe regrette de s'être remariée (I, 1). Par ces quelques indications sommaires Biamonti nous a laissé entrevoir ce qui a dû se passer dans l'âme de son héroïne avant qu'elle consentît au second mariage. Encore Alfieri avait-il laissé ce mariage à l'état de projet, se réservant ainsi une porte de sortie. Notre auteur l'ayant, au contraire, posé comme une affaire réglée dès le début de l'action, toute lutte eût été inutile. Cependant on ne rencontre pas moins dans ce rôle un peu plus de tendresse que dans celui de la tragédie alfiérienne, quelques traits surtout assez caractéristiques. Ainsi Sophonisbe, aussitôt après avoir poussé Masinissa à attaquer

Scipion, est saisie par des craintes fort naturelles, elle tremble d'avoir perdu le jeune Numide, se reproche sa précipitation et voudrait revenir sur ce qu'elle vient de faire. Ces anxiétés pénibles conviennent bien à l'ancienne fiancée et cette note de tendresse, qui ne saurait plus nuire d'aucune manière à notre héroïne, sert à adoucir les lignes un peu trop raides de son profil (IV, 1, 2).

Le Masinissa de Biamonti est un amoureux plus tempéré que celui d'Alfieri, humain, quoique faisant la guerre pour recouvrer son ancienne fiancée (I, 2), essayant, auprès de Scipion, de justifier son mariage par son ancien engagement, comme jadis le héros de Trissino (II, 1, 2). Cependant il est encore impossible de parler de contraste entre l'amour et l'amitié que Masinissa devrait vraisemblablement ressentir pour le consul romain. En dehors de ces quelques qualités, c'est un personnage aussi déplorable que ses ancêtres, quoique pour des raisons différentes. Nature étrange faite d'incohérence, de lâcheté et de violence, après quelques observations timides, il veut immédiatement massacrer Lélius, quitte à implorer le pardon sur-le-champ avec des larmes (I, 3). Sous les regards impérieux de Scipion, il renoncerait même à son épouse, pourvu qu'elle soit rendue à son père (II, 3, 4) et, sous les yeux charmeurs de la belle Carthaginoise, après avoir faiblement résisté à ce qu'elle lui demande, il s'enflamme tout d'un coup, il court attaquer le Romain, malgré les sages avertissements de son mentor (III, 3), quitte à se réjouir puérilement de son échec. Dans son dernier entretien avec la reine, lorsque celle-ci, décidée à se donner la mort, lui arrache la bague contenant le poison, il devient tout à fait comique. Consterné, il s'écrie à peu près : « Mais on ne croira pas que c'est toi qui m'as arraché la bague, on dira que c'est moi qui te l'ai donnée ! » Voilà toutes ses préoccupations, car il n'a garde d'enfreindre l'ordre de Sophonisbe qui lui défend de la suivre. Puis il se

livre à l'obligatoire et traditionnel désespoir, pour achever le tableau (V, 5).

Scipion est un « poseur » moins odieux qu'insipide. C'est un homme qui a appris son Tite-Live par cœur et qui veut le débiter, comme le héros de Trissino. Lélius, dans sa grossièreté, est préférable, parce que plus naturel. Encore le général romain, dans l'attentat (III, 4) dont il faillit être victime, joue-t-il un rôle un peu obscur. Desalce se met à temps entre lui et Masinissa et de son corps il pare le coup. Mais réussit-il à faire croire au consul que c'est contre lui, Desalce, que ce coup était dirigé ? On a peine à admettre que Scipion ne s'aperçoive de rien, car les gardes présents tirent leurs épées et sont sur le point de fondre sur le Numide. Et s'il le feint, est-ce clémence ou sottise ? Son allié est devenu un homme dangereux et la prudence la plus élémentaire exige qu'on se garantisse contre toute espèce de fous.

Les rôles de Desalce et de Syphax constituent enfin l'élément comique de la pièce. Que ce soit dit malgré tout le respect que nous inspire une tragédie si sérieusement conçue. L'intarissable moraliste, inutile à tous égards, s'avise de faire croire à Sophonisbe, craignant pour la vie de Masinissa, que celui-ci a trouvé la mort dans l'attentat contre Scipion (IV, 2). D'où le désespoir de la reine dont il se plaît à la tirer par un sourire de satisfaction en lui apprenant la vérité. C'est qu'il veut lui montrer combien les passions altèrent la physionomie des hommes et des choses, mais la leçon, tout à fait déplacée, ne rachète pas le comique du procédé.

Syphax se retrouve dans une entrevue (V, 2) très courte face à face avec Sophonisbe, déguisée en Masinissa. Ne s'attendant jamais à pareille surprise, il conçoit comme dans un éclair de douleur ce qui s'est passé et s'abandonne à sa colère qui trouve des expressions aussi vio-

lentes que brèves. Là-dessus il ordonne aux gardes dont il est prisonnier qu'on le ramène sur-le-champ, laissant Sophonisbe comme foudroyée. Il y a bien de quoi. C'est à une apparition en règle que nous avons affaire, justifiée seulement par l'impossibilité où se trouvait Biamonti d'amener autrement la catastrophe. Ne voulant pas calquer le personnage d'Alfieri et, d'autre part, ne pouvant pas le soustraire à la pauvreté de son rôle, il ne l'a montré qu'un instant. Il eût mieux fait de ne pas le montrer du tout. Ce rôle d'épouvantail ne convient guère à un roi. De plus, Syphax, paraissant déjà dans une situation comique, ne témoigne par ses malédictions que de son impuissance et ne sert qu'à rendre un instant Sophonisbe moins sympathique.

Le seul caractère est celui de l'héroïne qui est toute la tragédie ; mais, de même que pour Pepoli, un seul caractère ne suffit pas en ce cas à faire une pièce. La tragédie de Biamonti est bien l'œuvre d'un érudit, partageant en tout les défauts de l'œuvre de Trissino, sans en avoir les mérites, parce qu'elle n'occupe pas la même place dans l'histoire du théâtre. C'est une pièce manquant de vie, de mouvement, toute en récits. L'érudition historique s'y donne carrière. L'auteur a fouillé soigneusement son Tite-Live et veut nous le servir sans nous faire grâce du moindre détail.

Masinissa, entre un soupir et une préoccupation, trouve le moyen de nous renseigner minutieusement sur son aventureuse existence (I, 2). A Lélius (I, 3) il refait le récit de la capture de Syphax, de sa rencontre avec Sophonisbe, de ce qu'il s'est dit ensuite à lui-même, sans négliger l'histoire de ses anciennes amours avec la Carthaginoise, histoire qu'il redira à Scipion (II, 2). Il veut que nous sachions même la caverne où il s'est caché quand il était poursuivi par son cruel rival, les herbes qui le nourrissaient de leurs racines et que le

fidèle Desalce lui procurait. C'est là que Sophonisbe fugitive doit chercher un abri momentané. Les herbes gardent encore les empreintes des pieds de Masinissa et les rochers solitaires se renvoient encore l'écho de ses lamentations (IV, 4).

Scipion a, lui aussi, bien soin de nous refaire l'histoire de ses relations avec Syphax, de son voyage en Numidie, devenu célèbre, des traités conclus et brisés par le roi prévaricateur (II, 1). Sophonisbe s'attarde à décrire la première défaite des armées coalisées de Cirta et de Carthage à grand renfort de mots et d'expressions hautes en couleur et sur un ton qui prétend à l'épopée (III, 2). Syphax ne nous apprend rien, parce qu'il n'en a pas le temps. Aucun auteur, pas même Corneille, n'avait été aussi scrupuleusement érudit.

Le style, qui est à coup sûr la partie la plus faible de l'œuvre, ne pouvait que reproduire celui de la pièce de Trissino, dont Biamonti applique si fidèlement les théories. Çà et là seulement il essaie d'imiter le dialogue alfiérien dans quelques-uns de ses traits les plus profondément originaux. Partout ailleurs c'est toujours la même monotonie, la même allure prosaïque et languissante, la même platitude. Ce ne sont plus des vers, c'est de la prose d'une prolixité stagnante, s'arrêtant à des détails d'une minutie puérile.

Malgré tout cela, la valeur intrinsèque de la pièce n'est pas inférieure à celle de toutes les autres *Sophonisbe,* en dehors de celle d'Alfieri et de celle de Pansuti, qui vaut encore moins que celle de Biamonti. Son tort est d'être signée Biamonti, d'un nom qui ne compte pas beaucoup dans notre littérature, et de porter la date de 1805. Encore la tragédie de Pansuti venait-elle après le XVIIe siècle, c'était le signe précurseur d'une époque meilleure et elle représentait déjà elle-même un effort, estimable après le théâtre du siècle précédent. La *Sofonisba* de Biamonti vient après Alfieri dans la

période de décadence de la tragédie classique. Avec le tragique piémontais qui en a renouvelé le contenu, cette forme avait donné tout ce qu'elle pouvait. En deçà et au delà des Alpes il eût été bien plus sage de chercher autre chose. Mais c'est alors seulement que commençait à se dessiner le mouvement romantique. La tragédie alfiérienne rayonnait dans la pureté de ses lignes et dans la grandeur de ses sentiments. Forcément elle devait éveiller les velléités tragiques d'une foule d'imitateurs.

CHAPITRE XI

Eduardo Fabbri. — P.-J. Dalban.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle commencent à filtrer chez nous les influences anglaises et allemandes. L'influence française s'exerce incontestée depuis le début du siècle. Des genres nouveaux et des idées nouvelles restaurent notre littérature épuisée. Le drame bourgeois et la comédie larmoyante s'acclimatent dans notre pays. Goldoni ne dédaigne pas de s'y vouer et Alfieri, qui marque avec lui le suprême effort de l'idéal classique, vers la fin de sa carrière, se tournera du côté de Shakespeare. Avec plus ou moins de hardiesse on jette la matière des chroniques nationales, du moyen âge surtout, dans les moules classiques, et par des tentatives, imparfaites sans doute, mais caractérisées, on tend peu à peu à une conception artistique plus libre, plus large, plus complexe.

En même temps paraît le théâtre de la Révolution, qui forme le pendant de celui de France, jailli de même sous la pression tumultueuse des événements. Il s'épanouit sous la sauvegarde des lois républicaines, alimenté par les enthousiasmes que soulève la conquête française. Alfieri triomphe, domine, provoque le délire. C'est de lui que se réclament aussi bien toutes les productions patriotiques qui transportent les spectateurs et qui se succèdent avec une abondance dont on n'avait jamais eu d'exemple. Grâce à lui la passion du théâtre a ressaisi le public pour longtemps. Et tandis que, d'une part, la bourgeoisie s'enthousiasme pour les tragédies

politiques, de l'autre, le peuple trouve son compte dans le drame romanesque à grand spectacle, avec sa grosse moralité et ses gros effets de rire et de larmes, dans le « mélodrame » naissant.

Cependant vers la fin du XVIIIe siècle et au début du siècle suivant, le mouvement nouveau paraît s'arrêter un instant, à la suite d'un dernier essor de l'idéal classique. La poésie gréco-latine, s'étant retrempée à l'étude directe de l'antiquité, reçoit sous l'Empire sa consécration officielle. C'est la période des néo-classiques. Triomphe plus apparent que réel, quoiqu'on revienne aux anciens avec plus d'ardeur que jamais et qu'on s'efforce de ressusciter l'antiquité dans un esprit de réaction contre les tendances étrangères. Du reste, pendant la Révolution, l'emploi des noms et des usages de Rome était une mode générale touchant presque à la manie.

Le Romantisme, qui éclate là-dessus et dont les essais dramatiques se produisent une dizaine d'années plus tôt qu'en France, s'annonce aussi chez nous, presque exclusivement, comme une réforme du théâtre. Mais Manzoni, dans son *Conte di Carmagnola* et dans son *Adelchi*, n'a pas osé tout ce que permettait la doctrine dont il a été le chef universellement reconnu. Ses œuvres, manquant d'ailleurs de ce qui est l'essence même du théâtre, sont plutôt un compromis entre les deux tendances ; et bien qu'aucun auteur ne les ait jamais prises comme modèles, c'est à la conciliation de la tradition classique avec les théories nouvelles que nos romantiques ont presque tous visé. Cette tradition, renouvelée et consacrée par le génie d'Alfieri, était toujours puissante. Rien d'étonnant que l'on ait poursuivi le mouvement né au siècle précédent, en songeant aussi à la forme ; le moule classique craquait sous l'effort de la matière romantique et les trois unités nuisaient toujours au développement de l'action.

Malgré la chaleur des querelles le Romantisme n'a donc pas été, comme en France, une rupture violente, plus ou moins réelle au fond, avec le passé. On compte bien au théâtre quelques œuvres romantiques dans la commune acception du mot, mais la plupart sont des œuvres de caractère intermédiaire. Du reste, par leur signification, elles procèdent bien encore d'Alfieri. Tout ce théâtre, animé d'un esprit essentiellement patriotique, jusqu'à 1850 n'est qu'une immense machine de guerre. Les batailles pour l'indépendance se combattent d'abord sur la scène, et presque toute la littérature contribue à cette noble mission. Aussi le caractère essentiel de notre Romantisme c'est d'être national. Notre théâtre romantique est, jusqu'à un certain point, un théâtre d'actualité et s'estime en raison de la sincérité des auteurs et du bien qu'ils ont fait à la cause nationale.

En revanche le Romantisme triomphait complètement de l'Opéra ; et tandis que la Comédie classique, renouvelée par Goldoni, poursuivait intacte son chemin à travers les périodes les plus bouillonnantes, le drame populaire historique, romanesque et sentimental continuait à rassasier les foules et envahissait en France la littérature sous l'épithète de drame romantique. En Italie c'est la forme qui lui a manqué.

Eduardo Fabbri, écrivain, patriote, soldat, appartient à la glorieuse famille de ces hommes qui ont rempli de leurs écrits et de leurs exploits les cinquante premières années du siècle dernier. Né à Cesena le 13 octobre 1778, d'une famille noble, il fit son éducation à Urbino et à Rome chez les Scolopes. Tout jeune homme encore nous le trouvons à Milan, à côté de son père, qui, à l'époque aventureuse et enthousiaste de la République Cisalpine, appartenait au « Corps législatif », en qualité de membre du « Conseil des Juniori ». Il entre en relation avec Foscolo et Monti. Centre intellectuel et

politique de premier ordre, Milan réunissait alors les hommes les plus illustres de la péninsule. Les sentiments fiers et magnanimes dont était trempée l'âme de notre jeune poète ne demandaient que ce foyer pour éclore.

Volontaire dans le régiment des hussards, orateur ardent du Cercle constitutionnel, il commence à chausser le cothurne en écrivant pour le théâtre patriotique. Directeur du Gymnase de Cesena de 1808 à 1811, après Marengo ; colonel ensuite de la garde civique de Cesena, il se voue corps et âme à l'entreprise audacieuse de Murat pour l'indépendance nationale. Après la capitulation d'Ancône, Fabbri rentre tristement dans sa ville natale, cherchant à réunir autour de lui les forces dispersées des libéraux. Dans les études historiques et les inspirations de sa muse il retrouve une compensation à ses rêves patriotiques cruellement déçus.

Mais à Pie VII succède Léon XII qui débute par une réaction aussi cruelle que sotte. Le soir de Noël 1824 Fabbri est arrêté à Rome et condamné l'année suivante à la prison perpétuelle. Cette peine lui ayant été commuée en dix ans de travaux forcés, il en passa pourtant six au bagne de Civita-Castellana, au milieu de souffrances physiques et morales qu'il a consignées dans un manuscrit que nous souhaitons de voir publier au plus tôt. Le mouvement insurrectionnel de 1831 en Romagne et dans les Marches le tire de son tombeau. Pendant ces journées d'aspirations généreuses, mais malheureusement éphémères, il prend une part ardente à toutes les affaires politiques et militaires. Mais le gouvernement « paternel » de l'Autriche a vite étouffé le régime populaire. Fabbri se réfugie à San Marino pour ne rentrer à Cesena que deux ans après.

Il y vivait tout à fait retiré, plongé dans son travail, lorsque, en 1846, les espérances soulevées par les premiers actes du pontificat de Pie IX vinrent l'arracher de

nouveau à sa solitude. Nommé sénateur par le pontife libéral et puis créé ministre des Affaires étrangères, il se maintint à cette place quarante jours seulement, au milieu des plus graves difficultés. Quand l'ordre fut rétabli, grâce aux « bons offices » de l'Autriche, et que la première guerre pour notre indépendance nous eut replongé dans un esclavage si pénible après tant d'espérances, Fabbri rentra dans la vie privée. Toujours fidèle au fond à la cause nationale pour laquelle il avait fait tant de sacrifices, toujours ardent, inflexible, inébranlable, il n'en vécut pas moins dans la sérénité de l'étude, jusqu'au 7 octobre 1853, sous l'étroite surveillance de la police. L'astre de Victor-Emmanuel II et de Cavour paraissait alors et montait rapidement et majestueusement à l'horizon. Fabbri n'a pas eu la consolation d'assister au triomphe de la bonne cause. Mais avec sa foi ardente en l'avenir il a prévu ce triomphe et l'a prophétisé.

Telle a été sa vie, telle aussi son œuvre, qui est une autre campagne contre nos anciens oppresseurs. Dans une dizaine de tragédies qui s'espacent durant une période de quarante ans, Fabbri a versé toute son âme, débordante de saints enthousiasmes. D'inspiration essentiellement patriotique, ses œuvres peuvent être groupées autour de deux types fondamentaux, répondant à peu près à deux époques successives et distinctes de l'activité littéraire du poète. Les œuvres de la première manière, confectionnées selon les recettes de la tragédie classique, traitent des sujets antiques, en général. Le moule se ressent à peine de l'influence du romantisme, qui se discerne plutôt dans la façon de traiter la matière. Les œuvres de la seconde manière traitent des sujets modernes. Le moule se modifie davantage, le souci de l'histoire est plus visible, de même qu'un certain soin dans l'étude des caractères de femme. L'auteur penche de plus en plus vers les tendances de l'école nouvelle, mais il n'y appartiendra jamais fran-

chement, pas même par son dernier ouvrage[1] où se manifeste le plus l'influence de Shakespeare dont il était un admirateur passionné. Représentant caractéristique de cette tendance conciliative, dont nous avons en son lieu parlé, Fabbri a gardé le milieu entre les deux écoles.

Celui qui avait détruit ses premières pièces parce qu'elles péchaient par une imitation trop servile de la manière d'Alfieri, n'a jamais pu secouer complètement le joug de son grand prédécesseur. Classique dans l'âme, élevé à l'école de la Grèce et de Rome, il est resté plus ou moins tel, plus ou moins consciemment. Inférieur à Niccolini par la richesse des scènes, l'éloquence des sentiments et l'émotion, il est cependant supérieur à Pellico. Sachant traiter avec une délicatesse sévère les sentiments les plus tendres, sans s'abandonner à la sentimentalité langoureuse, il se fait remarquer par la vigueur de son style et de sa versification, malgré quelques négligences et quelques aspérités. Sa renommée grandira sûrement par la publication complète et ordonnée de ses œuvres.

Fabbri a composé *Sofonisba*[2] de 1806 à 1814,

[1] *I. Cesenati del 1577*, composé de 1835 à 1844.

[2] **Sofonisba** | tragedia | di | Eduardo Fabbri | cesenate | Forlì | per Matteo Casali. 1831.

La tragédie est dédiée « Alla molto onoranda | e gentile donna | Maddalena Neri | Milani. » C'est sur l'invitation formelle de cette dame que le poète l'avait composée. Il nous le dit dans sa dédicace en tersets où il expose aussi le but auquel il a visé en reprenant ce sujet :

..... e d'obbedir io mi profersi,
Che ritornasse di due tali amanti
La grave itala scena anco a dolersi.
Ridir cercai di Masinissa i pianti,
Le femminili prove alte feroci,
E dell'invitto Scipio i pensier santi.

Aux personnages de notre connaissance le poète a ajouté : Selene, nourrice, et Golussa, frère de Selene.

« La scena è in una spaziosa sala del palazzo reale di Cirta. »

nous ne saurions dire dans quelles circonstances. Il en était alors encore à sa première manière, et Monti, qui lui demeura toujours affectueusement attaché, désirait lui entendre lire son œuvre. Quoi qu'il en soit, c'est encore la *Sofonisba* d'Alfieri qui fournit les ressorts de l'action, puisque Fabbri a fondé sa pièce sur la résurrection de Syphax (III, 2)[1] et le renoncement de Sophonisbe (IV, 5). Mais il a accordé à l'amour une large place, et loin de retrancher la première partie du récit historique, il l'a, autant que possible, augmentée, développée, enrichie. Il y a lieu de s'en étonner si l'on songe au tempérament du poète et à la nature du sujet. Mais le souffle romantique a déjà passé sur la tragédie classique et, pour un poète qui veut satisfaire aux tendances nouvelles, ce sujet, tout patriotique qu'il soit, n'en prête pas moins à une peinture large, chaude et vibrante d'une passion irrésistible.

D'autre part, il fallait quelque chose pour le plaisir des yeux, conformément à l'importance de plus en plus grande qu'on accordait au spectacle. Aussi le complot que dans plusieurs *Sophonisbe* on se contentait de projeter, éclate comme chez Voltaire, mais avec plus de couleur, de mise en scène (V, 3. 4, 5), et c'est Syphax qui l'organise (IV, 6). Il ressuscite plutôt pour y décider Masinissa que pour abdiquer ses droits sur Sophonisbe qui, bien que remariée cette fois, revient spontanément à son premier mari. Quand tout est perdu Syphax se précipite du haut d'un rocher (V, 9), Masinissa envoie le poison à la reine (V, 7) qui vient expirer sur la scène sinistrement éclairée par la lumière rougeâtre des flambeaux. Comme chez Alfieri, le Numide essaie inutilement de se donner la mort, et tombe, brisé de douleur, dans les bras de Scipion (V, 10, 11). C'est une tragédie complexe où

[1] Dès la scène 4 de l'acte II Lélius annonce à Sophonisbe et à Masinissa, qui viennent de se marier, que Syphax est encore vivant.

reparaissent employés, comme en dernière main, les anciens éléments du sujet et ceux aussi qu'il avait acquis au cours de ses transformations successives. C'est comme la synthèse, plus ou moins heureuse, de toutes les *Sophonisbe* précédentes, c'est la *Sophonisbe* des *Sophonisbe*.

Mais, quoique le poète ait accordé à la passion toute la place possible, il n'a pas réussi à nous donner un drame d'amour. Sophonisbe, qui revient à Syphax et se pose en héroïne du patriotisme, n'est plus, à la rigueur, une amoureuse, bien que l'amour soit la dominante de son caractère. Masinissa est le seul personnage vraiment amoureux. Accorder à la passion la prépondérance absolue, c'était renouveler les erreurs de Mairet et de Petrarca. Mais comme le drame d'amour ne subsiste que par et pour la protagoniste, il ne saurait plus en être question. Masinissa n'y suffit pas à lui seul, malgré ses ardeurs d'amant irrité qui s'allie avec Rome pour se venger de l'affront qu'il a subi (I, 1). Encore Sophonisbe renonce-t-elle à lui avec une facilité d'autant plus invraisemblable que plus longue est sa lutte pour consentir au second mariage (I, 2 ; II, 1). Lorsqu'une passion tient à des sources si profondes, le sacrifice coûte un peu plus cher. Voilà une situation (IV, 5) qui n'est pas amenée avec assez de vraisemblance.

Cependant la Carthaginoise cède à son vainqueur sans être parvenue à l'arracher aux Romains. Cette faiblesse relève l'amante de Masinissa, mais nuit à la fille d'Asdrubal. Comme chez Alfieri, le Numide espère obtenir le consentement de Scipion, qu'il se vante d'avoir pour ami, et la reine a tort d'y compter elle aussi, bien que son nouvel époux déclare, un peu sottement, qu'il foulera aux pieds l'amitié, l'alliance romaine et même sa couronne, si Rome n'accepte pas le fait accompli (I, 2 ; II, 1). Puis, une fois revenu à Carthage, Sophonisbe, qui n'a eu aucun mérite à son

revirement (IV, 2. 4). le quitte pour s'attacher de nouveau à Syphax. Noble mouvement, sans doute, mais qui peut compromettre la décision du jeune roi numide. D'un caractère primesautier et versatile, fortement lié à Rome et à Scipion, il pourrait revenir sur son projet. Certes Sophonisbe ne renonce plus à sa vengeance du moment que Syphax conspire, mais elle n'a aucune part au complot et, loin d'essayer de réconcilier ses deux époux, elle se borne à écouter les desseins qu'ils forment (IV. 6). Quand elle annonce à Masinissa sa résolution de rompre le mariage elle ne sait que lui crier de la sauver, de l'emmener à Carthage avec Syphax (IV. 4). Voilà ce qu'elle attend de lui ! On peut même trouver que c'est prétendre à trop de magnanimité, d'abnégation, de la part de ce pauvre amoureux qu'elle traite si mal ! Enfin elle attend, pour se donner la mort, que celui-ci lui envoie le poison, et c'est miracle qu'il parvienne ainsi à la soustraire à l'esclavage qu'elle redoutait.

Scipion personnifie bien, cette fois, l'activité odieuse de la reine du monde. Aussi provoque-t-il inévitablement notre indignation, malgré sa clémence et la grande amitié qu'il semble avoir pour le Numide. L'auteur a cherché à détourner en partie l'impopularité que s'attire son héros en lui faisant recevoir à temps des ordres formels de Rome (III, 5). La catastrophe lui arrache des accents d'horreur et de compassion et, comme dans Alfieri, il empêche Masinissa de se tuer (V. 10, 11). Mais, préoccupé uniquement de son intérêt, il ne songe nullement à amortir les coups qu'il doit porter à son ami ; il lui propose assez rudement le dilemme : « Rome ou Sophonisbe » (III. 4), et ordonne à ses soldats de vite s'emparer de cette femme qui représente pour lui un danger réel (III, 6).

En face du sévère consul Fabbri a placé Syphax, qui est encore, comme chez Pepoli, le véritable héros du patrio-

tisme africain, et cela sans avoir pourtant connu la tragédie de son prédécesseur. Son personnage agit dans des circonstances bien différentes et dans un but tout autre. Attaché à sa couronne il se dit que personne mieux que lui ne saurait la défendre, et au lieu d'en laisser les soins à Sophonisbe et à Masinissa, il ne se donne la mort qu'après avoir tout tenté. A celui-ci ébranlé il répond que les actions des hommes se jugent par le succès ou l'insuccès qui les accompagne. Un roi tombé peut et doit tout se permettre pour recouvrer son indépendance et son sceptre. La fin justifie les moyens (V, 1). Puisque Fabbri n'avait pas craint de nous montrer encore une fois Syphax se plaignant à Scipion de fautes dont sa sottise seule est cause (III, 2), il fallait bien qu'il cherchât à le relever par le patriotisme. Sa morale, discutable, éclaire pourtant d'un jour particulier toute sa conduite, bien qu'on puisse lui reprocher de ne pas échapper à l'atavisme et d'abuser grossièrement de la confiance mi-chevaleresque, mi-débonnaire de Scipion.

En tout cas il ne saurait plus être un héros de drame conjugal et son seul tort est de s'en donner les airs. S'il renonce à Sophonisbe en faveur de son rival (IV, 5), c'est pour le décider à rompre avec Rome et non pas pour assurer le bonheur de sa femme. S'il combat, c'est dans son propre intérêt et non pour garder celle-ci à son ancien prétendant. S'il se tue, ce n'est pas en mari délaissé qui sacrifie sa vie à la liberté d'une jeune épouse, mais en vaincu qui n'a plus aucun espoir de revanche et ne veut point survivre à son irréparable défaite. Pourquoi donc se prévaloir d'un esprit de sacrifice qu'il n'a pas, d'une conduite inspirée par son seul intérêt personnel ? Il a tout à gagner à paraître tel qu'il est, car si sa conduite était celle qu'il cherche à nous faire croire, il serait bien plus à plaindre que le Syphax d'Alfieri. Celui-ci, au moins, se tuait n'étant plus aimé de sa femme, mais

sans se donner tant de mal pour lui garder la liberté et un rival plus heureux.

D'ailleurs Sophonisbe comprend si bien les idées et les plans de Syphax qu'elle ne songe pas un seul instant à échapper à sa situation, comme dans Alfieri. Puisque le vieux roi ne meurt pas avant elle ni pour elle, elle a tout au moins le droit, avant de se donner la mort, d'attendre l'issue du complot. Il est vrai qu'étant victorieuse, elle pourrait se retrouver encore entre ses deux maris, situation fort gênante; mais elle n'a pas l'air de s'en préoccuper, ce en quoi elle n'a pas tous les torts. Nous ne saurions la blâmer de ne pas prendre au tragique le renoncement de Syphax et de ne pas sacrifier sa vie à la beauté d'une idée. Aucun des deux ne veut sérieusement mourir pour l'autre et ils ont le tort de vouloir nous donner le change.

Quelqu'un gagne pourtant à tout ce manège : c'est Masinissa. Chez Alfieri il ne se résignait pas facilement à se voir délaissé par la belle Carthaginoise. Une telle grandeur d'âme le dépassait. Dans Fabbri ce n'est plus un amant infortuné. Au contraire, malgré le revirement de la reine qu'il a été forcé d'accepter, il s'attache corps et âme au projet de Syphax. Au fond il comprend bien que ce n'est là qu'une pure comédie et que si le complot réussit, le vieux Numide, en mari spirituel, saura s'éclipser. Comme Sophonisbe, son secret espoir est la mort de ce dernier et, somme toute, en sa double qualité d'amoureux et de mari, il a bien un peu droit à ce dénoûment. Toujours est-il que, dans un mouvement de reconnaissance, il arrive à ceindre sa propre épée au flanc de son rival. Ils se jurent fidélité, dissimulant par un beau geste leurs sentiments réciproques (IV, 6).

En résumé le poète a essayé de nous donner à la fois le drame d'amour, le drame patriotique et le drame conjugal. Mais Sophonisbe, personnage indécis et confus, amoureuse, patriote, épouse, n'incarne nettement ni

l'amour, ni le patriotisme, ni l'honneur conjugal, et la tragédie, par contre-coup, contient à la fois les trois drames, sans fournir la peinture achevée d'aucun d'entre eux. Si dans cet enchevêtrement de circonstances le côté moral de ce rôle reste encore sauf, tant bien que mal, le mérite n'en revient pas à l'auteur. Il s'est plu à faire courir à son héroïne tous les dangers possibles et à la mettre souvent, par une maladresse inconcevable, sous un jour peu avantageux. Lorsqu'elle reparaît devant Syphax, remariée à Masinissa, elle en vient à déclarer, par un étalage de faux patriotisme, qu'elle ne reconnaît plus dans le malheureux roi son ancien époux. Il est coupable, à ses yeux d'exaltée, de ne pas avoir cherché à mourir (III, 3). Heureusement elle revient aussitôt à des idées plus raisonnables et, toute tremblante, elle écoute alors Masinissa proclamer devant les Romains et Syphax que la captivité de ce dernier légitime le second mariage (II, 5; III, 3). Une ombre fâcheuse n'en flotte pas moins sur elle et reste suspendue, comme une menace continuelle, sur son honneur et sa dignité.

La psychologie de la pièce de Fabbri est cependant assez complexe et assez fine ; la conception des caractères, large et nuancée, et les personnages, malgré leurs défauts, humains, assez vivants. Les angoisses de Sophonisbe, qui se débat en vain sous les étreintes de sa passion renaissante, sont longuement et soigneusement analysées (I, 1, 2 ; II, 1). Si le contraste entre l'amour, le patriotisme et l'honneur conjugal ne donne plus ensuite ce qu'on en attendait, Masinissa, en revanche, nous offre de beaux effets dramatiques. C'est lui qu'on voit atrocement partagé entre son amour et son amitié pour Scipion. Au premier acte, plein d'admiration et d'enthousiasme pour les Romains, il oppose aux tentatives de Sophonisbe une fière résistance et déclare nettement qu'il renoncera à son amour, plutôt que de trahir Scipion et Rome à qui il doit tout, plutôt que de man-

quer à ce qu'il croit son devoir. Au deuxième acte, malgré les belles promesses qu'il fait à la reine pour la décider au mariage, il compte encore sérieusement pouvoir concilier son devoir avec son amour.

Quoi qu'il en soit, devant les prétentions de Rome dont, comme chez Voltaire, il a tort de s'étonner (I, 3, 4 ; III, 4, 5), sa passion s'exalte et finit par l'emporter sur son amitié pour Scipion. Il complote contre lui, mais l'image de son fidèle ami reparaît devant ses yeux toujours plus vive, à mesure que le moment fatal approche. Il a des remords, il voudrait reculer, donner des ordres contraires, épargner au moins le Romain dans le carnage imminent ; mais il écoute Syphax et ses tourments ne se font que plus déchirants et tragiques (V, 1, 2). Ce contraste est bien mieux rendu que dans Alfieri et fait honneur au héros et au poète. — Le rôle de Syphax est assez compliqué aussi ; même les dessous de son jeu ne sont pas suffisamment expliqués et il en reste un peu inégal. Les caractères d'Alfieri, bien qu'assez abstraits, dans leurs lignes dures et tranchantes, étaient saisissants de relief vigoureux. C'étaient comme de fières statues taillées dans le roc. Ceux de Fabbri, aux contours vaporeux et indécis, n'en atteignent pas la force d'expression.

La passion se déploie à son aise dans toute la pièce, notamment dans les deux premiers actes, qui lui sont entièrement consacrés. Une note vague, langoureuse et parfois maniérée distingue cette peinture de celles que nous avaient jadis offertes Mairet et Petrarca. Cependant les cris de désespoir ne manquent pas. Dans un tableau, habilement nuancé, l'auteur prétend à nous développer toutes les phases de l'amour. Dans le rôle de Sophonisbe on trouve de la tendresse, de la sensibilité, de la coquetterie aimable ; dans celui de Masinissa, des accents d'amant désespéré qui emporte dans le tombeau une passion éternelle (V, 6, 7, 10, 11). Sophonisbe lutte contre

son cœur, parce qu'elle est veuve de Syphax et nièce d'Annibal, mais elle ne demanderait qu'à reprendre l'ancienne idylle, interrompue par l'impitoyable politique de Carthage. Tout en déplorant cette passion coupable, elle écoute avec complaisance ce beau guerrier plein de tendresse, d'urbanité, de prévenance et dont la voix caressante évoque dans son âme tout un monde d'inoubliables souvenirs.

Défiant les difficultés dramatiques, Fabbri a repris encore une fois l'entrevue (I, 2 entre Masinissa et Sophonisbe et l'a convenablement traitée. Certes, si la reine avait eu un peu moins de souci pour son honneur conjugal et qu'elle se fût montrée ce qu'elle est, c'est-à-dire foncièrement amoureuse, on aurait eu plus de chaleur et de mouvement, sans retomber dans la fâcheuse coquetterie de la scène correspondante de Mairet. Masinissa, qui s'y montre comme toujours bon et généreux, n'oublie pas assez ses engagements envers Rome pour être de tout point l'amant irrité. Au demeurant il trouve, en présence de Scipion (III, 4, 5), des accents qui rappellent Petrarca et Mairet. Sa seule pensée, sa préoccupation constante c'est Sophonisbe et son amour est bien le seul mobile de ses actions (IV, 1, 2). Il pardonne à Syphax quand celui-ci essaie de se réconcilier avec lui ; il est une seule chose qu'il ne peut oublier : les chagrins qu'il lui a causés en lui ravissant la femme de ses rêves (IV, 5).

Les détails de la mise en scène, du complot notamment, sont soigneusement exposés. D'abord le complot est très vaste, puisque tous les soldats numides y prennent part. A ce moment-là on peut dire que c'est toute la Numidie qui se révolte contre l'oppression romaine, dans un suprême effort vers la liberté. Dans les ténèbres de la nuit on voit s'agiter lugubrement des flambeaux ; des soldats arrivent et repartent en tout sens pour apporter des ordres aux bataillons des Numides qu'on aperçoit indistinctement dans le lointain et qui, à un

signal donné, doivent tomber sur les Romains et surprendre la ville. Un groupe de cavaliers numides s'avance lourdement sur la scène avec un grand cliquetis d'armes. Masinissa les harangue fièrement. L'impatience les enfièvre, l'angoisse les étreint (V, 1, 2).

Les signaux sont donnés, le combat est imminent, lorsqu'un Numide haletant vient annoncer que les Romains ont prévenu le coup. C'est la confusion, la déroute, la ruine complète, irrémédiable. Lélius, spectre redoutable de la vengeance de Rome, paraît sur la scène, entouré de nombreux soldats (V, 3). On saisit Syphax, on le garrotte, on l'emmène sous les yeux de Masinissa, qui, furieux, l'épée à la main, assiste impuissant à cette scène, avec tous ses guerriers armés et frémissants. C'est que les Romains se sont déjà emparés de Sophonisbe et que le lieutenant de Scipion a déclaré froidement qu'elle mourrait si quelqu'un osait prendre sa défense. Ses avertissements autoritaires réduisent à l'obéissance les soldats de Masinissa. Ceux-ci abandonnent leur maître, qui reste seul, en proie à une rage d'impuissance, à peu près comme le héros de Voltaire (V, 4, 5).

D'autre part, le moule classique a déjà subi une première déformation. La pièce est beaucoup plus longue que celle d'Alfieri, même un peu trop longue, surtout dans le dernier acte. Mais les unités sont encore respectées, car celles d'action et de temps sont inhérentes au sujet et la scène se passe dans le palais royal, comme dans toutes les autres *Sophonisbe*. Le nombre des personnages est limité, puisque à ceux que nous connaissons s'ajoutent seulement Gulussa et Selene, celui-là confident de Masinissa, celle-ci nourrice de Sophonisbe. L'allure est grave, le style châtié, la passion contenue, sans élan lyrique. Un certain sens de la mesure règle tout. Voilà, à peu près, en quoi cette tragédie est classique. Le sujet, cela va sans dire, ne saurait l'être davantage.

On voit assez par quoi la *Sofonisba* de Fabbri diffère de celle d'Alfieri et de toutes les précédentes et quel a été l'apport personnel de l'auteur. Par son double aspect classique et romantique, elle reflète la manière du poète. L'esprit de révolte qui anime Syphax, le désespoir exalté de Masinissa, dont les imprécations contre Scipion mériteraient d'être citées, témoignent de l'ardeur patriotique de Fabbri et de sa puissance passionnelle ; et enfin la tendresse et la sensibilité épandues dans le rôle de Sophonisbe nous révèlent peut-être un côté du poète que ses biographes ne nous donnent pas, le côté intime. Au milieu des luttes impitoyables de la politique, soutenues au nom de la liberté et de l'indépendance italiennes, il a bien gardé les illusions généreuses de sa première jeunesse. Certes nous eussions attendu une héroïne fièrement patriotique ; mais les tendances de la nouvelle école en ont autrement décidé et, du reste, les aspirations patriotiques de Sophonisbe, pour être inactives, n'en sont pas moins bouillantes et sincères.

Cependant, à tout prendre, Fabbri a eu tort de traiter encore ce sujet après Alfieri, surtout d'avoir voulu refaire sa tragédie en lui empruntant les points fondamentaux. Dans tout ce qu'il imitait de son grand prédécesseur, dans la scène culminante de la pièce, il ne pouvait que demeurer inférieur à lui et les changements indispensables qu'il a introduits ont tourné à son désavantage. Son œuvre, délayage de celle d'Alfieri, ne saurait guère rivaliser avec elle, la faute en étant toujours en grande partie au style qui est faible et ne serre pas d'assez près la pensée. Mais on ne juge pas Fabbri d'après seulement la valeur de *Sofonisba.* C'est dans des sujets plus modernes qu'il a donné toute sa mesure et, du reste, dans *Marianne* et *Ifigenia in Aulide*, que nous avons sous les yeux, plus classiques et plus fortement conçues que *Sofonisba,* il est

meilleur, surtout dans la première. Au fond il a été victime lui aussi d'un sujet plein de pièges qu'il avait aperçus, mais auxquels il n'a pas su complètement échapper. Encore sa *Sofonisba* gagne à être étudiée avec soin et, intéressante surtout par son double aspect, elle clôture bien, aux portes du Romantisme, la série des *Sophonisbe* classiques italiennes. Du moins nous l'espérons et le désirons.

La chute des *Burgraves* et le succès de *Lucrèce* ont mis fin, en 1843, à la bruyante fortune du drame romantique. Pendant les dix années qui ont précédé la comédie de mœurs moderne (la *Dame aux camélias* fut jouée le 2 février 1852), Ponsard a essayé de réhabiliter la tragédie classique. Parmi les auteurs qui l'ont suivi dans cette tentative éphémère il faut citer Dalban.

Le temps et les moyens nous manquent pour ouvrir une enquête sur sa vie et son œuvre. Les ouvrages de littérature, même les plus récents, ne le mentionnent pas; oubli mérité, si les autres œuvres dramatiques de cet écrivain sont dans le genre de sa *Sophonisbe*. Il a beaucoup écrit : des romans [1], des poésies [2], quelques comédies [3], deux drames [4], dont l'un porte un titre piquant : le *Romantique* (en cinq actes, en vers), et de nombreuses tragédies classiques [5]. Toutes ces œuvres appartiennent maintenant au bagage oublié de la littérature, d'où

[1] *Les Malheurs de l'Amour* ou *Les Mémoires d'une Femme; Célestine* ou *L'Héroïne de Roman.*

[2] *Poésies diverses et Pièces de théâtre.*

[3] *Le Défiant,* en cinq actes et en vers; *Les Amants par procuration,* en un acte et en vers; *L'Original,* en cinq actes, en vers; *Les Préventions,* en trois actes, en prose.

[4] *Falkland,* en cinq actes, en prose.

[5] *Catilina,* imitée de Ben Johnson; *Hécube; Thésée; Olinde et Sophronie; Télèphe; Perolla; Méléagre; Le Triumvirat; Fabia* ou *Le Consulat plébéien; Lavinie; Télégone ou la mort d'Ulysse*; ce sont toutes, cela va sans dire, des tragédies en cinq actes et en vers.

quelque pieux chercheur pourra peut-être un jour les tirer.

Sophonisbe[1] a paru en 1850. La note dominante de cette pièce est encore le patriotisme. C'est le drame patriotique qui en forme le fond. L'auteur tente la peinture de Rome qui était de rigueur. Cette peinture n'est guère flatteuse. La politique soupçonneuse, impitoyable, avide, faite de mensonges et de violences, des anciens Quirites est présentée sous le jour le plus désavantageux. Rome, qui voulait perdre l'un par l'autre Syphax et Masinissa, a fait manquer le mariage de celui-ci avec Sophonisbe et a poussé le vieux monarque à poursuivre son rival. Désormais au bout de ses louches desseins, prévoyant le revirement probable du jeune Numide, elle a déjà avisé aux moyens de l'en empêcher (I, 4).

Heureusement Scipion se soumet en instrument aveugle à de pareilles manœuvres. Indulgent et patient avec Masinissa (III, 3 ; IV, 4), il cherche à adoucir le sort de Syphax. C'est qu'il garde souvenance de leur ancienne amitié (III, 2). Saisi d'horreur par la catastrophe il cherche dans l'amitié des deux princes africains un soutien à son cœur qui faiblit (V, 5) : toujours bon et généreux, bien qu'un peu simple, Sophonisbe prend le poison sous ses yeux (V, 4) ; il pourrait l'en empêcher si facilement au lieu de s'indigner contre Masinissa !

Syphax garde assez de dignité dans ses malheurs, qu'il veut être seul à expier, suppliant Scipion de ne pas être dur envers la reine. Puisqu'elle ne peut résister qu'en épousant Masinissa, il veut bien consentir à ce mariage ; mais en mari judicieux qui supporte philosophiquement sa disgrâce, il s'accommodera de sa situation, sans songer à se tuer comme chez Alfieri et chez Pepoli, ou à

[1] **Sophonisbe** | Tragédie en cinq actes | Par P.-J.-B. Dalban— Imprimerie de Mme de Lacombe, rue d'Enghien, 14. M.DCCC.L.

se faire tuer comme dans Mairet et Voltaire. On ne se tire jamais de pareille situation (IV, 1).

Sophonisbe est une patriote au premier acte : elle rappelle sa conduite passée, elle engage son époux à continuer la lutte en éveillant sa jalousie par le souvenir habilement évoqué de son rival, elle renvoie fièrement Lélius, porteur de proposition de paix (I, 1, 2, 3). Mais dès qu'elle est tombée au pouvoir de Masinissa, oubliant Carthage et les nécessités de sa situation, elle s'entête à lui demander, au cours de trois actes vides et immobiles et dans cinq entrevues prodigieusement ennuyeuses, la grâce de Syphax (II, 4, 7 : III, 5 ; IV, 2, 6).

Rien ne la fléchit, pas même le consentement résigné de ce dernier. Elle préfère la mort au sacrifice de son époux. Son jeune prétendant, sérieusement fâché, finira par lui proposer un ménage à trois (IV, 6). Fière de son honneur conjugal elle y sacrifie son patriotisme, et peut-être s'accommoderait-on encore d'une pareille héroïne, quoique si contraire à la vraisemblance, lorsque tout à coup, sans la moindre préparation, entre le quatrième et le cinquième acte, elle renonce à ses scrupules et accepte en amoureuse la main de son vainqueur. Nous étions bien loin de croire qu'elle l'aimait et que toute sa conduite n'était qu'une vulgaire manœuvre. Au premier acte, lorsqu'elle rappelait ses anciennes fiançailles, elle ne laissait voir que quelques traces de sa passion d'autrefois.

Masinissa n'est pas moins étonnant. Malgré le refus de Sophonisbe il a cherché à défendre ses droits sur elle, il a déclaré qu'il veut secouer l'odieuse tutelle de Rome. On a toute raison de croire que ces tiraillements l'ont contrarié et que le consentement soudain et inespéré de la Carthaginoise le rendra heureux et l'encouragera à une vigoureuse résistance. Détrompons-nous : dans l'entr'acte il se marie et quitte son épouse.

Celle-ci désespérée, indignée, au cinquième acte

donne l'essor à sa passion déçue. Syphax, ce bon mari, ouvre les bras à son épouse et déplore la trahison de Masinissa (V, 2). Mais celui-ci nous réserve encore d'autres surprises. Par son lieutenant Sextus il envoie le poison à Sophonisbe qui expire en amoureuse (V, 4). Se mettant aussitôt après à la tête de ses Numides il s'élance, furieux, l'épée à la main, sur la scène, réclamant la reine. Scipion est bien tendre pour pleurer devant pareille folie ! Syphax en demeure si stupéfait qu'il ne souffle mot, et c'est la première fois qu'il se trouve face à face avec son rival (V, 5) !

Sophonisbe, qui se pose en héroïne de l'honneur conjugal, se remarie par amour et compromet sa pudeur parce qu'elle néglige tout à fait son patriotisme. L'auteur s'est plu à nous représenter tour à tour une héroïne du patriotisme, de l'honneur conjugal, de l'amour, sans se soucier de concilier ces sentiments, de tirer des effets dramatiques de leur contraste. Ce rôle est une suite d'inconséquences, sans la moindre analyse psychologique, et celui de Masinissa, encore plus absurde, lui fait le digne pendant. Syphax est ridicule ; Scipion seul n'a rien de choquant.

La forme reflète exactement le fond : obscure, déclamatoire, vide ; ce n'est que du ron-ron tragique et le clinquant d'une rhétorique surannée. Cette pièce[1], si mal

[1] Dans la tragédie de **Parisset** (cf. Introduction) on ne trouve plus, à proprement parler, que le reflet de notre célèbre héroïne : il s'agit des péripéties du siège et de la destruction de Carthage. Du reste le titre en est :

Sophronisbe, ou les derniers moments de Carthage, tragédie par Pierre Parisset, 1864. Personnages : Hannon, suffète de Carthage; Himilcon, chef des Augures ; Asdrubal, général carthaginois; Scipion, général romain (Scipion Emilien, dit le *second Africain*); Barca, sénateur carthaginois ; Aurien, espion romain ; Sophronisbe (tel est bien le nom de l'héroïne), femme d'Asdrubal ; Byrsa, fille du chef des Augures ; Jugurthe, cousine de Byrsa.

Sophronisbe incarne aussi le patriotisme carthaginois. Jadis fiancée

construite, inférieure à toutes les autres tragédies du même titre, trouve bien sa place parmi ces tragédies mort-nées dont le Romantisme avait déjà fait justice.

à Hannon, qu'elle a cru mort à la guerre, elle a subi, contre son gré, la volonté de ceux qui lui firent épouser Asdrubal. Mais Hannon n'est pas mort; ils s'aiment toujours (c'est la situation de Pauline entre Polyeucte et Sévère). Dans la suite il n'est plus question de cela, et c'est Jugurthe qui devient l'héroïne importante dans les péripéties du siège qui met fin à l'existence de Carthage.

A la fin Asdrubal vient faire lâchement sa soumission à Scipion vainqueur; alors Sophronisbe prononce contre lui une malédiction imitée de celle de Camille contre Horace, poignarde ses enfants (comme Médée) et se jette dans l'incendie de la ville; Asdrubal à ce spectacle « s'affaisse » et Hannon manifeste en ces termes son admiration :

Ce dénoûment tragique est pour moi le plus beau.

Tel est le sujet du cinquième acte qui tient en deux petites pages!

Cette tragédie en vers, écrite dans un style absolument ridicule, n'a pas le sens commun. On la dirait l'œuvre d'un détraqué. On peut se dispenser sans scrupule de faire des recherches minutieuses au sujet de l'héroïne qui n'a, comme on voit, aucun rapport avec notre Sophonisbe. Il semble bien que Sophronisbe ne soit qu'une fusion de Sophronie et Sophonisbe et que le personnage ne soit pas historique.

Appien et Polybe, qui fournissent la matière de la pièce, ne donnent aucun nom.

CONCLUSION

L'analyse du récit de Tite-Live nous avait montré :

Un Syphax amoureux de sa femme, instrument aveugle du patriotisme de celle-ci et se déshonorant devant Scipion, dès que la jalousie lui ouvre les yeux;

Un Masinissa, sauvage amoureux, esclave tour à tour de Sophonisbe et de Scipion, chevalier un instant, faible toujours, courbant l'échine devant Rome;

Un Scipion, exécuteur froid d'ordres iniques, tyran qui oppresse sa victime et provoquant notre indignation malgré ses vertus;

Dominant l'ensemble, une Sophonisbe qui s'impose par la grandeur farouche de son patriotisme, mais trop simple, toute d'une pièce, en somme peu intéressante à la scène;

Enfin deux drames, un drame d'amour et un drame patriotique qui se pénètrent réciproquement : d'un côté Syphax et Masinissa se disputent l'amour de Sophonisbe qui ne vit, elle, que pour sa patrie et sa liberté ; de l'autre Scipion et Sophonisbe personnifient la grande lutte entre Rome et Carthage.

L'histoire des anciennes fiançailles entre Masinissa et Sophonisbe, rapportée par Appien d'Alexandrie, fournit une raison convenable à la passion du Numide, prête au caractère de la Carthaginoise l'élément sentimental capable d'adoucir sa fierté farouche et de la rendre plus intéressante en la rapprochant de la réalité. Par là se complète le drame d'amour qui s'ébauche chez Tite-Live, et Sophonisbe incarne ainsi les deux drames à la fois.

Cependant Syphax, qui accuse Sophonisbe d'infidélité, n'en devient que plus piteux à nos yeux dès qu'il se montre au courant de l'ancien amour de sa femme, et il est difficile de sauver la dignité d'un vieillard amoureux qui est, par-dessus le marché, un mari trompé.

La séparation de deux âmes liées par un pacte d'amour mutuel n'en est que plus déchirante, et Scipion qui l'exécute n'en est que plus cruel. Tout ce qu'il avait à faire pour se rendre moins odieux, c'était d'assister en spectateur passif au développement du drame. Mais c'était en faire un de ces personnages froids qui entravent l'action toutes les fois qu'ils s'avisent de s'y mêler. C'est un rôle sacrifié d'avance.

Masinissa, reconquérant par la force des armes celle que lui avaient arrachée jadis les intrigues de la politique, se trouvait dans une situation fort délicate à l'égard de Sophonisbe et sa conduite dans l'entrevue est difficile à déterminer. Plus la possession lui a coûté de celle qui est devenue sa femme, plus il a le devoir de la défendre jusqu'au bout. Fléchit-il, nous ne pouvons plus le tolérer sur la scène. Mais quel recours lui reste-t-il une fois qu'il s'est livré, pieds et poings liés, à la merci de Scipion ? Est-il raisonnable d'essayer de lui arracher Sophonisbe ? Il ne lui reste plus qu'à se plaindre de sa fatale destinée, à chanter, comme nous avons dit ailleurs, l'hymne tragique de sa passion. Au point de vue dramatique c'est encore un rôle sacrifié d'avance.

Mais le rôle de Sophonisbe, dès qu'on y introduit l'élément sentimental, présente des difficultés encore plus grandes. Si l'héroïne est toute la tragédie, on peut presque dire qu'elle résume à elle seule toutes les difficultés du sujet. L'amour de la fille de Carthage, de l'épouse de Syphax pour Masinissa, son vainqueur, servile allié des Romains, ne peut être que coupable, rendre impossible son second mariage et compromettre

sa dignité de reine, sa pudeur de femme, son honneur conjugal. D'où la nécessité de concilier l'amour avec le patriotisme, de traiter ces deux sentiments de façon à sauver le côté moral de l'héroïne, tout en la rendant intéressante au point de vue dramatique.

A première vue, cette lutte entre le devoir et la passion, source de nombreux contrastes, semblerait devoir se prêter aux plus saisissants effets dramatiques. Malheureusement l'expérience nous a montré le contraire. Les auteurs ont souvent compliqué, par leur maladresse, les difficultés inhérentes à ce rôle. Aucune des nombreuses Sophonisbe n'est exempte de reproches. Elles pèchent ou par le côté moral, ou par le côté dramatique, ou par les deux à la fois.

Nul doute que pour sauver Sophonisbe il ne faille en faire toujours une héroïne essentiellement patriotique. Par là seulement peut se justifier son mariage. Chez Petrarca, où elle se présente à Masinissa en amoureuse, victime des événements, sans chercher à le ramener à Carthage; chez Mairet, où elle accorde trop à l'amour, malgré ses luttes, elle est également coupable.

Cependant la situation de Sophonisbe est telle que le moindre penchant pour son vainqueur la compromet dans notre opinion, quelle que soit sa conduite future. Il ne s'agit pas d'une de ces luttes ordinaires entre le devoir et la passion, qui fournissent toute leur dose d'effets dramatiques et d'où le personnage, étouffant ses sentiments, ne sort que plus ennobli. La passion de Sophonisbe, quoique étouffée, exerce toujours un contrecoup déplorable sur l'héroïne. Il suffit pour cela qu'elle ait existé.

Son patriotisme lui commande de se ménager Masinissa, d'exploiter sa passion ou de le conquérir par ses grâces, s'il ne se souvient plus de son amour comme dans Mairet et dans Alfieri. Mais ce que pourrait faire

impunément la patriote farouche est interdit à l'amoureuse, sous peine de blesser notre délicatesse. Sophonisbe a beau lutter contre sa passion renaissante, s'évertuer à nous montrer qu'elle l'étouffe complètement et qu'elle n'agit que dans l'intérêt de son patriotisme; alors même que nous la croirions, elle ne nous en semblerait pas moins une coquette, comme chez Mairet.

La Sophonisbe de Fabbri, soucieuse de sa dignité et de son honneur conjugal, se donne beaucoup de peine pour étouffer son amour : peu patriote, son côté moral est à peu près sauf, bien qu'elle cède à Masinissa avant de l'avoir ramené à Carthage; au point de vue dramatique c'est un caractère manqué.

La Sophonisbe de Voltaire, pour résister au danger, prend le parti peu héroïque de le fuir. Elle se livrera à Masinissa, quand celui-ci aura rompu avec Rome. Mais Sophonisbe manque ainsi à ses devoirs de patriote, sans être pour cela une vraie amoureuse. Encore peut-on trouver que sa conduite est une manœuvre de coquette, qui en vaut bien une autre.

La Sophonisbe de Dalban manque aussi à son patriotisme sans être une héroïne de l'honneur conjugal, et compromet sa dignité sans être une amoureuse. Comme chez Fabbri elle n'est ni amante, ni patriote, ni épouse : par-dessus tout elle nous offre un caractère nullement creusé; l'auteur n'a aucune idée des problèmes psychologiques inhérents à ce rôle et ne vise à aucune conciliation entre les sentiments qu'il prête à son héroïne.

Dans la première partie du rôle de Sophonisbe, depuis le début de l'action jusqu'à l'entrevue qui en forme le point le plus délicat et le plus important, l'amour et le patriotisme sont inconciliables. Quelque ménagement que l'héroïne prenne, sa conduite soulève toujours des doutes sur la sincérité de ses sentiments. On tremble à chaque instant pour son honneur, pour sa pudeur, pour sa dignité.

Épouse de Syphax et fille d'Asdrubal, elle retrouve à la fois dans Masinissa son ancien prétendant, son vainqueur, un esclave de Rome. Elle a trop de choses à ménager. Impossible d'imaginer une situation plus embrouillée, plus particulière. Sophonisbe ne peut pas s'en tirer.

Une fois Masinissa redevenu africain, la Carthaginoise n'a, du reste, qu'une conduite à suivre, l'accomplissement de sa vengeance. Jamais elle ne pourra accorder un seul instant à son cœur; nous devons oublier son mariage. Telle la Sophonisbe de Fabbri, sacrifiant son amour sans aucune lutte. Ce ne sera encore que l'ancienne héroïne avec son patriotisme monotone, dégénérant facilement en une vide déclamation. Elle ne peut rien essayer pour sa cause, ce pauvre Masinissa étant impuissant à lutter contre Rome. Peut-être est-ce pour cela que l'héroïne de Voltaire renonçait à ses projets sans aucune douleur apparente.

Malgré les défauts inhérents au caractère historique il est impossible de le modifier par l'amour, parce que tout amour que l'on prête à Sophonisbe viole les convenances de la scène.

En dehors de Petrarca, Mairet, Voltaire, Fabbri, Dalban, tous les autres poètes ont redouté le dédale des complications psychologiques. Sans reproduire de tout point le personnage de l'histoire, ils lui ont refusé la passion. C'était d'ailleurs renoncer à la source de l'intérêt dramatique. Alfieri et Biamonti, qui escamotent l'entrevue et ce qui la précède, retranchent la partie la plus intéressante du sujet.

Trissino et Pepoli, qui éliminent l'amour par excès de scrupule, tombent dans une grave invraisemblance en tenant compte de la donnée d'Appien; leurs héroïnes ont en commun les sentiments maternels : celle de Pepoli, patriote, se remarie pour une noble cause; celle de Trissino, uniquement pour échapper au pouvoir de Rome; aussi est-elle condamnable.

Corneille et Biamonti envisagent presque uniquement le côté patriotique du personnage : Corneille profite de l'ancienne promesse de mariage pour prêter à Sophonisbe une coquetterie insupportable; Pansuti, qui vient à sa remorque, corrige ce défaut, mais il nous donne un caractère nul. Biamonti enfin, sur l'exemple d'Alfieri, sacrifie le patriotisme de son héroïne à l'honneur conjugal.

Poussant le scrupule moral jusqu'à ses dernières conséquences, Alfieri fait de sa Sophonisbe l'héroïne du sentiment qu'il voulait sauver, l'honneur conjugal. Elle a tout à gagner en renonçant, par un beau mouvement, à une lutte qu'elle ne peut soutenir; mais il faudrait que ce renoncement, si éloigné de la vérité historique, fût convenablement préparé; Sophonisbe ne lutte pas assez pour accomplir son sacrifice et Biamonti renouvelle l'erreur de son grand prédécesseur.

En dehors de Trissino et de Pansuti, tous les poètes de cette seconde famille ont indistinctement sauvé le côté moral de Sophonisbe ; mais sans parler des défauts particuliers à chacun d'eux, leurs héroïnes offrent toutes un intérêt dramatique fort discutable.

Les autres rôles du sujet étaient sacrifiés d'avance et du reste les liens qui les unissent entre eux et avec l'héroïne sont si multiples et si étroits que les défauts de chacun se répercutent sur les autres. Toutefois dans les différentes tragédies il n'a pas été rare de trouver au moins un de ces personnages assez bien venu.

Dans Corneille, Pepoli et Biamonti, Masinissa est franchement odieux; dans Trissino il est froid et guindé; dans Alfieri. bouillant, au contraire. et tragique, tout en jouant un rôle piteux dans le drame conjugal; Voltaire a fait de lui le héros du patriotisme africain, mais un héros exalté et qui provoque par moment le rire ; Petrarca, Mairet, Pansuti et Fabbri nous ont peint un amoureux tourmenté et tragique ; chez chacun,

Masinissa a ses mérites et ses défauts : entre autres dans Mairet il nous égaie un peu trop à ses dépens et dans Fabbri il complote par la force des choses et se laisse humilier par Lélius; mais il est partagé entre son amour et son amitié pour Rome : seul Fabbri a exploité ce motif dramatiquement si fertile. Petrarca et Pansuti se sont résignés à peindre les tourments de l'amour; dans Pansuti c'est le seul rôle passable, bien inférieur, du reste, à celui de Petrarca.

Corneille a supprimé Scipion ; Pepoli en a fait un héros aussi peu sympathique que possible ; Mairet, Pansuti, Biamonti et Fabbri l'ont un peu réhabilité ; Petrarca Trissino et Dalban restaurent le personnage historique ; Voltaire et Alfieri nous présentent un Scipion modèle de sagesse et de clémence, à qui nous n'aurions rien à reprocher, surtout chez Alfieri, sauf une froideur d'ailleurs inévitable.

Corneille et Pansuti nous ont donné un Syphax insupportable et Trissino a reproduit le caractère historique ; Biamonti l'a fait paraître un seul instant, Mairet et Voltaire l'ont fait tomber dans le combat. Voltaire a corrigé en partie les défauts des deux scènes où il paraissait chez Mairet, mais sans le relever beaucoup, et du reste son souvenir lui survit et nous hante. Dans Alfieri c'est un mari désabusé qui se sacrifie pour laisser sa femme à un rival plus heureux, ce qu'il n'a garde de faire chez Dalban : dans les deux cas il n'évite pas le ridicule de sa situation. Pepoli et Fabbri ont fait de Syphax le champion du patriotisme africain ; mais le héros de Fabbri n'échappe pas à l'atavisme et celui de Pepoli, le meilleur de tous, est toujours à plaindre, malgré son noble sacrifice.

Ainsi Sophonisbe, qui compte parmi les plus célèbres héroïnes et se détache, avec tant de relief, dans le cadre de la seconde guerre punique, où elle tient tête, dans la

grandeur de ses défaites, à Scipion triomphant ; qui a aimé sa patrie d'un amour aussi grand et aussi pur que possible et lui a sacrifié d'abord le héros de ses rêves, puis son époux, son honneur conjugal, sa famille, qu'elle n'a pu revoir à l'heure suprême, enfin sa vie elle-même, avec toutes les espérances de sa jeunesse, — n'a pu fournir et ne fournira peut-être jamais à la tragédie une héroïne vraiment digne d'elle-même, sous l'influence inéluctable, semble-t-il, de cette fatalité qui pesa si lourdement sur sa triste et glorieuse existence.

APPENDICE

Sophonisbe dans l'Opéra italien.

La question des origines de l'Opéra italien est compliquée et inabordable ici. Rappelons seulement que ce genre parut à Florence dans les dernières années du XVIe siècle. De là il gagna vite Bologne, puis Rome. Introduit à Venise par les artistes et les musiciens romains, il s'y développa et y prit bientôt une physionomie spéciale. Vers le milieu du XVIIe siècle Venise l'introduisit à Naples, qui ne tarda pas à devenir le centre le plus florissant du genre.

Soumis aux influences littéraires dominantes et à celles de chaque milieu, l'opéra s'éloigna peu à peu de son ancienne simplicité classique. Le lien intime entre la musique et la poésie, sa marque essentielle, ne tarda pas à se briser et la poésie à devenir l'esclave de la musique. Au point de vue littéraire ce genre partagea au XVIIe siècle les tristes destinées de tous les autres, dont il accueillit nombre d'éléments. Amusement né dans la cour et pour la cour, il garda longtemps à Florence son aristocratie essentielle ; mais à Venise le peuple fut admis, dès le début, à des représentations payantes, et l'opéra se trouva ainsi soumis aux goûts et aux caprices populaires. Sa transformation et sa décadence se précipitèrent.

La mythologie et la légende, l'histoire et le roman lui fournirent ses sujets compliqués et extravagants, où les personnages et les faits s'inventaient et s'altéraient

d'une façon grotesque. Les excentricités romantiques se donnèrent carrière à côté des réminiscences classiques, dans un décor adéquat, constituant la partie essentielle de l'œuvre. Les machines et les merveilleux païen et chrétien alimentèrent les foules avides, tandis que soldats et héros, situations tragiques et bouffonnes, vers et prose dans le goût de l'époque, se côtoyaient dans le plus hybride des mélanges.

Ce fut seulement vers la fin du XVIIe siècle que l'opéra commença à se tourner vers l'histoire dans un esprit plus sérieux. Cette orientation élimina les invraisemblances les plus exaspérantes, bien que l'histoire ne fût encore qu'un point d'appui. Il faut en venir jusqu'à Zeno pour assister au retour du bon sens et de la raison. Ses opéras se font remarquer, en général, par le souci de la vraisemblance, les intrigues simples et correctes, les caractères développés et convenables. Mais, tempérament d'érudit et de critique profond, l'inspiration lui a fait souvent défaut. Ce fut l'« architecte » du genre, ce n'en fut pas le « poète ».

Ce titre revient à Metastasio qui, par un concours heureux de circonstances intérieures et extérieures, réussit à réintégrer dans l'opéra l'union intime entre la musique et la poésie, à restaurer l'unité artistique du genre, le rapprochant le plus possible de la tragédie classique et achevant ainsi la réforme entreprise par son prédécesseur. Metastasio captiva son siècle qui salua en lui le « Sophocle italien » et dont il a été l'interprète fidèle. Émanation spontanée de son époque, il se fera toujours admirer pour sa sincérité.

Son règne cessa pourtant avec lui. Sa formule artistique s'épuisa bientôt. Ses successeurs ne peuvent soutenir aucune comparaison avec lui. L'opéra retomba encore dans l'état d'anarchie où il était avant le Réformateur et seul le Romantisme a pu lui communiquer un souffle de vie artistique. Avec Romani le genre a encore

des moments heureux, qui ne manquent pas non plus dans la seconde moitié du XIXe siècle, malgré l'évolution du goût et de la musique dramatiques.

Mais, même aux moments où l'existence de ce genre essentiellement italien paraissait chez nous le plus compromise, il triomphait sur les scènes étrangères. Encore en cela notre pays a servi de modèle aux étrangers.

Sophonisbe a fourni matière à de nombreux opéras, à partir du début du XVIIIe siècle. Quelques-uns ont été tirés des tragédies, ce qui est très fréquent dans l'histoire du genre; d'autres sont purement romanesques, quoique l'histoire en constitue toujours le fond. Ces œuvres ne nous offrent pas, tant s'en faut, l'histoire complète du genre. Mais en les parcourant on y rencontre des marques de ses évolutions successives.

Le premier[1] en date est celui de l'abbé Francesco

[1] **Sofonisba** | Drama per Musica | Da rappresentarsi nel Famosis | simo Teatro Grimani di | S. Gio : Grisostomo | L'Autunno dell'anno M.DCC.VIII | Consegrato | All'Illustrissimo Signor | Di Francesco | Girolamo | Cravena | Marchese di S. Giorgio, etc. | Da | Francesco Silvani | In Venezia, M.DCC.VIII | Appresso Marino Rossetti | In Merceria, all'Insegna della Pace | Con Licenza de' Superiori, e Privilegio | .

La musique est due à Antonio Caldara, compositeur vénitien assez connu.

L'opéra est divisé en trois actes.

L'*Argomento* contient le résumé, assez bien fait, des événements qui ont amené la défaite de Syphax, depuis les troubles qui bouleversèrent le royaume de Masinissa, et le résumé aussi de l'intrigue romanesque que l'auteur a greffée sur l'histoire constituant le fond de son œuvre.

Attori : « Cornelio Scipione, Proconsolo Romano; Siface, Re di « Numidia; Sofonisba, sua Moglie; Vermina, suo figlio, che milita « fra i Romani; Masinissa, già Re de' Massili, spogliato da Siface del « Regno; Janisbe, figlia di Desalce, fu Re de' Massili e Nipote di Masi- « nissa; Mezetullo, Principe di sangue Reale fra Massili, parteggiano « di Janisbe e unito simulatamente à Masinissa e ai Romani. »

« L'azione si rappresenta in Cirta, capitale della Numidia e nelle

Silvani, vénitien, appartenant à la seconde moitié du XVIIe siècle et connu pour avoir contribué à l'orientation historique de l'opéra. Sa *Sofonisba* est pourtant une pièce purement romanesque.

La princesse Janisbe, qui affecte des airs d'héroïne cornélienne, vante des droits à la couronne de Masinissa, son cousin. Placée entre Mezetulle, prince numide, et Vermine, fils de Syphax, tous deux brûlants d'amour pour elle, elle s'en sert pour se débarrasser à la fois de Masinissa et de Scipion et reconquérir son sceptre.

Mais après une suite de complications qui s'enchaînent et se poursuivent furieusement, tout s'arrange. Janisbe se contente de Vermine, à la place d'une couronne ; Sophonisbe et Syphax, qui se sont quittés et réunis plusieurs fois au cours de la pièce, se réconcilient enfin grâce à Scipion, qui leur accorde la liberté et leur ancien trône. Masinissa reprend le royaume de ses ancêtres ; Mezetulle seul trouve la mort dans un exploit, pour les beaux yeux de Janisbe.

« vicine Campagne dove sono attendate parte delle legioni Romane « e tutte le genti della Numidia che seguirono Masinissa all'Impresa. »

Signalons, à titre de curiosité, les indications concernant la mise en scène :

Atto primo : tende dell'esercito di Siface occupate dai soldati di Scipione sotto la condotta di Mezetullo. In lontano veduta della Città di Cirta posta sovra d'una Collina e attaccata dalle genti di Masinissa. Cortile nella Reggia di Cirta con scala. Gran piazza apparata per l'ingresso di Scipione trionfante.

Atto secondo : Giardino. Camera di Scipione con tavolino. Luogo fatto ad arte, rappresentante la Reggia d'Imeneo, apparecchiata per celebrare le nozze di Masinissa con Sofonisba.

Atto terzo : Padiglioni dei Romani e Numidi illuminati in tempo di notte. Stanze bipartite di Sofonisba, con letto. Gran piazza rotonda, in cui poi, aprendosi un prospetto, comparisce un globo portato da quattro aquile, il quale si spezza e si cangia nelle tre parti del Mondo allora conosciute.

Signalons, une fois pour toutes, l'avertissement obligatoire qui se trouve au début ou à la fin de presque tous ces opéras : « Ricevi con « cattolico intendimento le solite frasi d'adorazioni, deità e simili, « adoperate per vezzo dall'arte, e rigettate per fede dal cuore. »

Le style se ressent encore de l'enflure et de l'extravagance du siècle précédent. mais quelques passages sont assez bien venus. Cet opéra marque déjà un pas vers la réforme. On sent que les éléments du genre commencent à se discipliner. Les vers sont médiocres; les « récitatifs », mêlés de vers de onze et de sept syllabes, constituent les scènes que clôturent des « ariettes ».

Dix ans après, Nicola Serino [1] a décalqué l'opéra de Silvani, sans avoir garde de retrancher au moins l'*Argomento,* où Silvani avait exposé le sujet de sa pièce et les modifications introduites. Il s'est borné à introduire quelques rôles bouffes, selon les exigences du public napolitain qui applaudissait alors l'opéra-comique, récemment éclos. Mais ce comique, simple « placage », est du dernier grossier. L'opéra de Serino rappelle en tout les deux tragi-comédies sur Sophonisbe que nous avons étudiées au chapitre VIII.

Enfin, en 1744, à Milan, un auteur anonyme [2] a

[1] **Sofonisba** | drama per musica | da rappresentarsi | nel teatro di S. Bartolomeo | nel Carnevale dell' | Anno 1718 | Consagrato a S. E. | il Signor | Conte Ferdinando | Degnissimo Primogenito | dell'eccellentiss. signori | Conte, e Contessa | di Daun | Vice-Regnanti in questo Regno, ecc | In Nap | . Per Michele-Luigi Muzio 1718 | Con Licenza de' Superiori | Si vende nella sua Libreria sotto l' | Infermeria di S. M. la Nova | .

En bas de la dédicace, qui est on ne pourrait plus servile, il y a le nom de l'auteur : Nicola Serino Umiliss. Devot ed Oblig. Servo — et la date : Napoli, 22 gennaio 1718.

Aux personnages qui entrent dans l'opéra de Silvani, Serino a ajouté :

« Garbina, Damigella di Janisbe ; Florio, servo di Masinissa ; Amet, « schiavo moro di Masinissa. »

[2] La **Sofonisba** | Dramma per musica | Da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1744 | Dedicato | A sua Altezza | il Signor | Giorgio Cristiano | Del Sacro romano impero | Principe di Lobkowitz | Duca di Sagan, ecc | In Milano, M.DCC.XLIV | Nella Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino | Malatesta Stampatore Regio Camerale | con lic. de' Superiori. La dédicace porte la date : Milano, 13 gennaio 1744.

décalqué une deuxième fois l'opéra de Silvani. Il en a seulement augmenté le mouvement scénique par des combats aussi ridicules qu'inutiles. Si l'œuvre originale valait déjà peu, ces « plagiats » sont ineptes. Remarquons pourtant que la musique de cet opéra est de Glück, semble-t-il, quoique *Sofonisba* ne figure pas parmi ses productions. L'opéra de Serino avait été mis en musique par un autre grand représentant de l'école napolitaine, Leonardo Leo.

Un autre opéra[1] sur Sophonisbe, joué à Livourne en 1715, dû à la plume d'un autre abbé, G.-M. Tommasi, vaut bien moins encore que les précédents. Nous avons affaire à un imbroglio grotesque et, par endroits, grossier.

Argimena, sœur de Sophonisbe, est amoureuse de son beau-frère, le roi Syphax. Elle quitte la maison paternelle, se déguise en homme et se faufile à la cour du vieux roi sous le nom d'Alcante. Là, en feignant la folie, elle fait de son mieux pour se débarrasser de sa sœur, Sophonisbe, dans l'espoir de devenir l'épouse de Syphax.

Mais Eraclea, sœur de celui-ci, déjoue les complots d'Argimena et les révèle à Scipion. Ce dernier, las de

[1] | La **Sofonisbe** | Dramma eroicomico | Rappresentato nel Teatro di Livorno | nel Carnevale dell'anno 1715 | Dell'Abate | Gioseppe Maria Tommasi | Tra gl'Arcadi di Roma Lintalno | Virtuoso di Sua Eccellenza | Il Sig. Principe di Carrara Ecc. | Dedicato | All'Altezza Reale | Di D. Gastone | Gran Principe Della Toscana | In Massa, M.DCC.XIV | Per Pellegrino Frediani Stamp. Ducale | Con Licenza de' Superiori |

A remarquer : « La scena si finge parte nelle campagne di Sigel- « messe (telle est devenue la capitale de la Numidie) e parte nel Regio « Palazzo della medesima. » La musique est de « Francesco Ciampi, « musico di violino di Sua Eccellenza il Sig. Principe di Carrara, ecc.». *Attori nel Dramma :* « Scipione, Console di Roma; Masinissa, Capi- « tano Romano; Lelio, Capitano dei Romani; Siface, Re di Numidia; « Sofonisbe, sua Consorte; Eraclea, Sorella di Siface; Argimena sotto « nome di Alcante, sorella di Sofonisbe. »

mendier l'amour de Sophonisbe, se rejette sur Eraclea et l'épouse. Cependant Argimena se découvre et demande pardon à sa sœur Sophonisbe. Scipion marie cette femme bizarre à Masinissa, toujours si accommodant, et rend la liberté à Sophonisbe et à Syphax.

Par là le fond est toujours historique et la farce monstrueuse que l'auteur invente, en déformant ainsi les données de l'histoire, n'a d'autre but que de remédier à la terreur que le sujet inspire. La structure ne pourrait être plus défectueuse et le style plus abominable. Pauvre Sophonisbe ! Combien d'attentats contre la poésie ton grand nom devait couvrir !

La *Sofonisba*[1] de Zanetti mérite, au contraire, d'être prise au sérieux. L'histoire est assez respectée malgré l'amour de Cirene, sœur de Syphax, pour Masinissa, les coups d'épée indispensables, une tentative de fuite de l'héroïne et de son époux. Mais le dénoûment est conservé, ce qui est à remarquer dans un opéra.

Toutefois la régularité et la simplicité de l'action, un certain souci des convenances dramatiques, des analyses psychologiques et des préparations, reviennent à la tragédie de Trissino. L'auteur l'a suivie aux endroits

[1] **Sofonisba** | Drama per Musica | Da rappresentarsi | Nel famosissimo Teatro | Grimani | di S. Giov. Grisostomo | Nel Carnevale | M.DCC.XLVI.

En tête de la page, écrit à l'encre : Antonio Zanetti, c'est sous ce nom que la pièce figure au Catalogue de la Bibliothèque Nationale de Rome.

Les décors sont étonnants : au troisième acte, au cœur de la nuit, on doit apercevoir, dans le fond de la scène, les navires romains illuminés, à l'ancre sur le fleuve Amsaga qui est censé couler aux environs de Cirta. (Cf. ch. VIII, p. 136, en note.)

Personaggi : « Scipione ; Sofonisba ; Siface ; Masinissa ; Cirene, « Sorella di Siface, amante di Masinissa ; Desalce, Capitano e confi- « dente di Masinissa. »

« Picciolo figliuolo di Sofonisba e di Siface, che non parla. »

« La Musica è del Sig. Niccolò Jomelli, Maestro delle figlie del Coro « del Pio Ospitale degl'Incurabili. »

les plus importants. Ainsi l'avant-dernière scène de l'acte III rappelle la mort de l'héroïne chez Trissino, même pour le décor, et la dernière, fermant l'action, semble avoir fourni le motif de la scène finale de la tragédie d'Alfieri.

La forme est passable ; le moule est celui que Metastasio venait de créer ; le style est sobre et les bizarreries du siècle précédent en sont tout à fait bannies. Les vers sont supportables, par endroits énergiques même et éloquents.

La *Sofonisba* de l'abbé Del Mare[1] est une œuvre plus sérieuse encore. L'auteur avait passé, semble-t-il, quelques années à la cour de Vienne avec Metastasio et il a profité de ses leçons. Il a divisé son opéra en deux

[1] La **Sofonisba** | dramma serio per musica | da rappresentarsi | nel Reggio teatro | di | S. Carlo | detto della Principessa | nel carnevale del 1803 | in benefizio | di Angelica Catalani | Lisbona, M.DCCC.III | nella Stamperia di Simone Thaddeo Ferreira |

Cet opéra, ayant été représenté à Lisbonne, a été traduit en portugais : dans l'édition que nous avons sous les yeux, la traduction se trouve en regard du texte.

Personaggi : « Sofonisba ; Arisbe, sua confidente ; Masinissa ; « Osmida, Confidente di Masinissa; Scipione; Emilio, suo Subal- « terno; Fanciullo, che non parla. »

Les *Chœurs* sont nombreux : « Coro di Damigelle, di Sacerdoti, di « Guerrieri, di soldati Romani, di soldati Numidi. »

« La scena si rappresenta in Cirta, capitale della Numidia. »

« La musica del tutto nuova è del celebre Sig. Maestro Marco Por- « togallo, all'attual servizio di S. A. R. e Maestro del Real Seminario « di Lisbona, Compositore e Direttore del Real Teatro di S. Carlo. »

« Il Dramma che per la prima volta comparisce sulle scene, messo « in musica dal suddetto Maestro Portogallo, è stato ultimamente com- « posto dal rinomato Abate Del Mare, compagno del gran Metastasio « per lo spazio di dodici anni in Vienna. »

« Poeta del Teatro, il Sig. Giuseppe Caravita Romano. »

« Inventore, Pittore ed Architetto di tutto lo scenario, Sig. Vincenzo « Mazzoneschi Romano. »

« Il vestiario è di ricca e vaga invenzione del Sig. Andrea Gera. »

« I versi che si trovano di carattere corsivo si lasciano per sola « brevità. »

« I versi virgolati sono del detto Caravita. »

actes, mais il s'est conformé pour le reste au système du réformateur.

Il a suivi l'histoire fidèlement, il a banni de son œuvre toute invention romanesque, préoccupé avant tout par les convenances dramatiques, par la situation de Sophonisbe qu'il a rendue acceptable[1], en profitant à la fois de la tragédie de Trissino et de celle de Mairet et en faisant de la Carthaginoise l'héroïne du patriotisme.

Au second acte il n'a été que trop fidèle à l'histoire. Masinissa, en dépit de son courage, de son ardeur, de ses promesses, renonce vite à toute idée de résistance, sacrifie son épouse et ne dédaigne pas d'être couronné par Scipion sur la scène. Ce dernier, à genoux, verse des larmes hypocrites; Sophonisbe, malgré sa fureur belliqueuse, s'est vite accommodée de son sort.

On assiste encore à des combats sur la scène : la reine, au premier acte, entourée d'une poignée de braves, oppose une fière résistance aux Romains; au second acte, après avoir absorbé le poison et fait ses adieux à son fils et à ses suivantes, comme chez Trissino, elle rentre pour venir expirer plus tard sur la scène, sur les tombeaux des anciens monarques de Numidie. Le tableau est lugubre et l'on sent que l'auteur avait lu Shakespeare. Le spectateur ne peut se faire à l'idée d'un poison qui agit si lentement.

Malgré ces réserves, cet opéra ne laisse pas d'être sérieusement conçu. Le style en est un peu dur et négligé et n'offre pas, à beaucoup près, l'harmonie et la couleur de celui de Metastasio; les personnages ne vont pas sans

[1] « Per meglio adattarsi al presente costume si evita l'inconvenienza « di porre sul teatro una femmina con due mariti. Laonde, supponendo « estinto Siface nella battaglia, si finge che indi come vedova di Siface « passi, quasi da durissima necessità costretta, nel giorno medesimo « della sua morte alle nozze di Masinissa. » Cf. L'*Argomento*, où l'auteur résume le récit de Tite-Live en tenant compte aussi de celui d'Appien, mais sans le nommer.

inconséquences ; mais le côté moral du sujet, le drame intime, sont étudiés avec une ampleur et un soin qui feraient honneur à bien des tragédies sur Sophonisbe. L'analyse psychologique, pour être inégale, n'en offre pas moins çà et là des traits vigoureux et exacts.

L'opéra de Rossetti[1], encore en deux actes — mais conforme pour tout le reste à la formule de Metastasio — et rappelant de loin la tragédie d'Alfieri, est bien moins important que le précédent.

L'action suit d'assez près l'histoire, jusqu'à la fin presque. Mais quand Syphax reparaît — on l'avait cru

[1] **Sofonisba** | dramma serio per musica | da rappresentarsi | in Bologna | in occasione dell'apertura del nuovo teatro | detto del Corso | la primavera dell'anno 1805 | Bologna | per le stampe del Sassi | con approvazione.

Aux personnages que nous connaissons s'ajoutent :

« Osmida, confidente di Sofonisba; due fanciulli che non parlano « figli di Sofonisba e di Siface; Sacerdote di Marte che non parla ; « Dame e Ancelle di Sofonisba ; Coro di soldati Romani; Coro di « soldati Numidi ».

« La scena è nell' interno e fuori della città di Cirta, capitale del « Regno di Siface. »

« Poesia nuova del Signor Avv. Domenico Rossetti, membro di var. « Accad. e Past. della Dora di T.—Musica nuova del celebre Sig. Maes- « tro Ferdinando Paer all'attuale servizio di S. A. S. l'Elettore di Sas- « sonia. »

Après le premier acte on représentait, en guise d'intermède, l'action chorégraphique suivante :

Andromeda e Perseo | Ballo eroico-pantomimo | in cinque atti | inventato e composto | dal Signor | Gaetano Gioja.

C'est, à quelques légères modifications près, la fable d'Ovide.

Dans cette action mythologique, à grand spectacle, rappelant les drames à machines qui se jouaient dès le XVe siècle et dont le goût est toujours vivant, les décors étaient étonnants. A la fin du cinquième acte on voyait Perseo, Andromeda et ses parents, Cefeo et Cassiope, formant un groupe, monter au ciel. Jupiter, assis sur son trône à côté de Junon et entouré par les Génies, unissait lui-même son fils Perseo avec Andromeda.

La mise en scène de l'opéra n'en est pas moins somptueuse. Nous assistons à deux triomphes : celui de Scipion, qui est obligatoire pour tous les opéras, et celui de Masinissa. Les deux capitaines s'avancent sur leurs chars de triomphe, suivis par leurs soldats ivres de gloire, étalant avec une sauvage ostentation les trophées de guerre.

mort — Sophonisbe, qui se pose en héroïne de l'honneur conjugal, s'attache au sort de son premier mari. Masinissa, furieux, à la tête de ses Numides, veut la sauver malgré elle. Devant son refus obstiné il se jette sur Syphax que Scipion réussit miraculeusement à sauver. Là-dessus il envoie la coupe à la reine qui, malgré tout, veut échapper à l'esclavage.

Mais Osmidâ, prévenant les intentions de Masinissa, remplace le poison par une liqueur inoffensive. Sophonisbe, qui fait ses adieux, ne s'en portera que mieux après la copieuse libation, et Masinissa, revenant sur la scène, s'étonnera comiquement de trouver son épouse encore en vie. Scipion, qui est la clémence même, malgré ses airs de tyran, réunira Sophonisbe à Syphax, leur rendra leur trône et ménagera la réconciliation entre Masinissa et son rival.

La psychologie de ces bons héros, qui tiennent tant à leur vie et qui s'amusent à se faire peur par des menaces comiques et de grands coups d'épée inoffensifs, ne se juge pas. D'ailleurs le style, assez négligé, est loin de racheter le fond.

Enfin l'opéra de Marco Marcello[1] est une adaptation à la musique de la *Sofonisba* d'Alfieri.

[1] **Sofonisba** | melodramma lirico | in due atti e diviso in quattro parti | parole | di Marco Marcello | musica | di Luigi Petrali | da rappresentarsi | nell' I. R. Teatro alla Scala | il Carnovale del 1844 | Milano | per Gaspare Truffi | M.DCCC.XLIV.

Nous omettons les indications concernant les personnages, la mise en scène, etc., qui sont à peu près les mêmes dans tous ces opéras sur Sophonisbe.

Signalons encore sur Sophonisbe les opéras suivants que nous n'avons pu nous procurer, malgré tout notre bon vouloir :

Sofonisba, dramma rappresentato al Teatro Grimani a Venezia l'anno 1746, musica di Niccolò Tomelli.

Sofonisba, dramma in tre atti di Mattia Verazzi, musica di Antonio Borroni, Venezia, 1764, in-8°.

Siface e Sofonisba, dramma rappresentato al S. Carlo di Napoli, l'anno 1802, musica di Guglielmi Pietro.

Au premier acte on assiste à la prise de Cirta, à l'entrevue de Sophonisbe avec Masinissa, au triomphe de Scipion, à l'entrevue du général romain avec le Numide, à la résurrection de Syphax : toute cette partie se ressent aussi de l'imitation de Trissino. Le second acte est dominé par la « scène à faire » de la *Sofonisba* alfiérienne et s'achève par le complot avorté de Masinissa et par la mort de Sophonisbe que Syphax a précédée volontairement dans la tombe.

Cet opéra est en deux actes dont chacun se divise en deux parties. Les « ariettes » clôturent bien encore les scènes, mais les « récitatifs » selon la formule métastasienne ont presque disparu. Les vers de cinq, six, sept, huit, dix syllabes, formant des strophes rimées, constituent la plus grande partie du texte. La mise en scène, d'importance capitale comme toujours, révèle néanmoins le souci scrupuleux de la réalité. L'auteur n'a pas craint de garder le dénoûment déchirant. Enfin les allusions politiques, les aspirations vers la liberté sont manifestes. Sans doute l'auteur s'est inspiré d'Alfieri; mais pendant les années aventureuses où se préparaient nos destinées politiques, l'opéra, de par les intentions que lui prêtaient compositeurs, poètes et public, servait à tenir l'enthousiasme en éveil, malgré la censure.

Tout ce que cette pièce renferme de mieux revient à Alfieri; mais l'auteur a eu le mérite de rendre assez bien le sens concentré de la poésie alfiérienne dans une forme facile, harmonieuse et soignée. Avec cet opéra enfin il semble que la formule de Metastasio ait fini de régner et que le Romantisme se soit emparé aussi de ce genre.

Ainsi la fortune de Sophonisbe n'a pas été plus enviable dans l'Opéra que dans la tragédie. Les opéras qui précèdent la réforme de Metastasio n'entrent pas en ligne de compte. Parmi les autres, celui de l'abbé Del Mare

seul mérite quelques égards. Aucun de ces auteurs ne porte un nom célèbre; mais si Metastasio[1] lui-même avait traité ce sujet, il est douteux qu'il en eût tiré une œuvre digne de lui. Les écueils inhérents au sujet devaient devenir plus dangereux encore dans un opéra. Il fallait beaucoup de prudence et d'habileté dans l'emploi des passions pour sauver la situation de Sophonisbe — pour nous en tenir à ce personnage — et le moule et la nature particulière du genre en question ne comportent pas d'analyses psychologiques profondes et détaillées. La mise en scène, le mouvement, le côté extérieur, dominent le fond, sacrifié sans cesse aux nombreuses et capricieuses exigences du compositeur. Ces opéras méritaient une mention dans notre ouvrage, uniquement à cause de leur titre et de leur importance historique. Toutes ces *Sophonisbe* prouvent encore une fois l'immense faveur que les maux de cette grande reine et de son ardent amant ont toujours trouvée auprès des cœurs sensibles.

[1] Il a bien composé un *Siface* (1726), mais le contenu de cet opéra n'a aucun rapport avec notre Sophonisbe.

Grenoble, imprimerie Allier Frères, cours de Saint-André, 26.

ERRATA

p. 17, n. 2, l. 1-2; lire : ... Masinissa, me *melius* morituram fuisse...

p. 19, n. 1, l. 4 ; lire : ... suspiritu...

p. 21..... l. 19 ; lire : ... subordonner ses intérêts privés aux intérêts de Carthage.

p. 32, n. 1, l. 3 ; lire : ... amicae...

p. 52..... l. 6 ; lire : ... à l'étourdie...

p. 72, n. 1, l. 15 ; lire : ... 1560.

p. 73..... l. 9 ; lire : ... à faire les coupures...

p. 87..... l. 23 ; lire : ... histoire des fiançailles...

p. 137..... l. 27 ; lire : ... Caroprese...

p. 137..... l. 31 ; lire : ... opprimée...

p. 185 ..... l. 6 ; lire : ... replongés...

p. 186, n. 2, l. 5 ; lire : ... tercets...

p. 202..... l. 9 ; lire : ... opprime...

PN
57
S7R5

Ricci, Charles
Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY